

La fotografía como clave de lectura de *La nueva novela**

Photography as a reading key for *The new novel*

Valeria de los Ríos

Universidad de Santiago de Chile, Departamento de Lingüística y Literatura, Santiago, Chile,
e-mail: valeria.delosrios@usach.cl

Este artículo propone la idea de que la fotografía como medio de representación es el modelo sobre el que se construye el libro-objeto de Juan Luis Martínez, *La nueva novela*. La fotografía reúne características ambivalentes, como su origen romántico-científico, su carácter documental, así como su capacidad para distorsionar lo que representa, engañando al observador. Por sus características intrínsecas, el procedimiento fotográfico le permite al autor reflexionar sobre la representación, el lenguaje, la literatura, la identidad y la historia.

Palabras clave: Juan Luis Martínez, poesía chilena, fotografía, postmemoria.

This article proposes the idea that photography, as a medium of representation, is the model used for the construction of *La nueva novela* (*The new novel*) by Juan Luis Martínez. Photography joins ambivalent features, such as its romantic-scientific origin, its documental character, as well as its capacity to distort what it represents, deceiving the observer. Given its intrinsic features, the photographic procedure allows the author to reflect on the representation, language, literature, identity and history.

Key words: Juan Luis Martínez, Chilean poetry, photography, postmemory.

INTRODUCCIÓN

A pesar de que Martínez practicó la fotografía, famosa es su reticencia a ser fotografiado (Joannon 2003: 10). Una de las escasas fotografías públicas del autor apareció a petición suya junto a un par de poemas¹ en el diario *La Epoca* pocos días antes del plebiscito de 1988. En esa fotografía aparece junto a su esposa e hija en alguna de las múltiples plazas de la Quinta Región, sobre un fondo de pasto y árboles añosos. Se trata de un retrato familiar, tomado por un anónimo fotógrafo de plaza. Martínez está sentado con su hija en las rodillas, mientras que su mujer está de pie, apoyada con su brazo derecho en el respaldo de la silla. La imagen no está centrada,

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto Fondecyt N° 3085038 (Conicyt).

¹ Se trata de "Mañana se levanta" y "Quién soy yo", publicados de manera póstuma en *Poemas del otro*.

quizá producto de la impericia de un fotógrafo amateur. En cuanto a la composición, el peso de la imagen está cargado hacia el lado izquierdo. Madre e hija miran a contraluz en esa misma dirección, mientras que Martínez dirige oblicuamente su mirada hacia la cámara. A su lado, en la silla, un conjunto de papeles (¿manuscritos?) funcionan a modo de *punctum* barthesiano, como aquello que “lastima” y “punza” (Barthes 1989: 59) al espectador, que lo atrae y lo repele al mismo tiempo. Ese cúmulo de documentos lo designa ante nuestros ojos como hombre de letras, hecho que confirma toda información previa que podamos tener sobre él. Se dice que la instantánea fue tomada pocos días después del 11 de septiembre de 1973. Es justamente esta contingencia la que le otorga a este inocente retrato familiar un carácter sintomático. Al igual que en *La nueva novela* (1977), en esta reproducción se unen la figura del autor (el hombre de letras), el concepto de familia, el carácter ambivalente de la imagen fotográfica y la incidencia de un hecho histórico específico, de carácter traumático².

La fotografía y su equívoca pero innegable relación con el referente sirve en este libro como modelo para la escritura. En este texto corroboraré el amplio uso de este procedimiento por parte del autor, además de analizar las implicancias que este modelo tiene, qué es lo que ofrece como medio para la reflexión artística, vinculando, entre otros elementos, su carácter documental e histórico, su origen romántico-científico, su intrincada relación con la identidad y su capacidad para distorsionar lo que representa, engañando al observador. Para ello, además de analizar el uso específico de la fotografía en este libro-objeto, será necesario aludir tanto a la historia de la fotografía como a la teoría que ha surgido en torno a ella.

HISTORIA, POSTMEMORIA Y FOTOGRAFÍA

Decir que *La nueva novela* es una obra visual no es en medida alguna una novedad³. La utilización de distintas tipografías, la disposición del texto en la página,

² La referencia a esta fotografía familiar no pretende en ningún caso sugerir una conexión entre obra y biografía. Es casi un lugar común aludir al clásico texto de 1967 “La muerte del autor” de Barthes en el caso de *La nueva novela*, ya que Martínez, al crear un libro que es un conjunto de citas y de imágenes en el que el nombre propio del autor ha sido doblemente tachado, se esfuerza conscientemente por obstaculizar aquella “tiranía interpretativa” que intenta identificar a un autor único y con intenciones claramente definidas, capaz de otorgar el sentido definitivo a una obra. Pero tal como lo estableciera Michel Foucault en “¿Qué es un autor?” la autoría más que un concepto sólido que proyecta sentido desde las profundidades del sujeto (como aquel que critica abiertamente Barthes en su ensayo) constituye una “función”, ligada a un sistema legal y de circulación de las obras. En este sentido, podría decirse que Martínez rechaza la concepción romántica del autor en favor de una interpretación funcional, como aquella descrita por Foucault. Así, la tachadura del nombre cumple una tarea doble: traza una marca sobre el nombre propio, señalando la anulación del concepto trascendental del autor, al mismo tiempo que subraya la autoría como función (el nombre propio no desaparece, sino que es tachado). De igual modo, la fotografía de Martínez aquí descrita no constituye solamente un retrato familiar, íntimo, sino que posee un carácter performativo que subraya el carácter autoral de Martínez. En ella, el autor se fotografía en una fecha significativa, aparece junto a un conjunto de papeles que lo señalan como escritor y rodeado de su familia. La conexión alegórica entre familia y nación se establece de manera reiterada en *La nueva novela*.

³ Por ejemplo, en su artículo sobre *La nueva novela* Oscar Galindo (2000) ha señalado que ésta es una propuesta híbrida que incluye la presencia de tres soportes sígnicos: el discursivo, el visual y el objetual: “Cada página es una propuesta que amplía el soporte lingüístico, ya sea por medio de la incorporación de dibujos, fotografías y objetos, como por la disposición gráfica intencional de las palabras en los espacios en blanco” (25).

la inclusión de objetos, la elaboración de fotomontajes y *collages*, la reproducción de dibujos de carácter pedagógico y de fotografías mediante el método del *off-set*, constituyen algunos de los principales procedimientos utilizados por el autor. El trabajo de Martínez está claramente emparentado con la neovanguardia de los años 70 y con la poesía concreta, que desde la década del 50 se ha empeñado en capitalizar el carácter material del texto, el sonido y de la imagen en la producción poética. Pero *La nueva novela* parece tener un propósito más ambicioso que el de adscribirse a una corriente o género específico. De hecho, el mismo título la sitúa como “novela”, asignándole al lector la difícil tarea de otorgarle un carácter narrativo a este fragmentario e híbrido volumen. ¿Por qué escribir un libro como éste? W.J.T. Mitchell (1994) ha sugerido que este tipo de producción, que mezcla imagen y texto sin jerarquías, surge en momentos de inadecuación, y para responder a una necesidad histórica específica (321). La fotografía de un supuesto terremoto en Alaska, que se encuentra en la portada del libro, así como también en la página 120, apunta hacia este tipo de experiencias radicales, en que toda referencia o seguridad resulta literalmente removida⁴. La figura de la casa, el espacio del habitar por excelencia, es capturada en un instante de peligro, en que ya no asegura el cobijo que prometiera en periodos normales. Del mismo modo, la casa en el poema “La desaparición de una familia” es el espacio del extravío, donde se borran o, simplemente, donde nunca han existido las “señales de ruta” (137).

La casa tiene múltiples interpretaciones, desde ser el refugio del lenguaje (la “casa-prisión” del lenguaje, como diría Fredric Jameson) hasta la patria (las banderas chilenas intercaladas en *La nueva novela* apuntan en esta dirección). Más que optar por una u otra interpretación, creo que Martínez aglutina múltiples significados a partir del significante visual. En cualquiera de estos casos, el elemento histórico es esencial: la seguridad de “habitar” un lenguaje transparente comienza a remecerse en un momento histórico determinado. Del mismo modo, el contexto histórico chileno se transforma profundamente a partir de 1973. Curiosamente, en *La nueva novela* no hay referencias explícitas al contexto político y social de Chile, sin embargo, la referencia a la política en la sección titulada “Epígrafe para un libro condenado: la política”, sugiere esta conexión. A esto se suma, además, la reproducción contigua de las fotografías de Marx y Rimbaud (146-147), de Hitler y la niña judía Tania Savich (113-114) a lo largo del libro. Estas referencias, quizás alejadas de la historia

⁴ En su artículo “*La nueva novela* de Juan Luis Martínez: poesía protohipertextual en el contexto de la videosfera” Juan Herrera (2007) incluye una interesante nota al pie de página, que encarna de manera ejemplar las dificultades a las que arroja la intención de situar el origen de las reproducciones en la “novela” de Martínez: “Luego de nuestro examen a más de dos mil fotografías sobre desastres naturales (terremotos, maremotos, aludes, erupciones volcánicas, etc.) en varias bases de datos de Internet y de realizar averiguaciones con geólogos, no pudimos establecer la procedencia de la fotografía de la portada de *La nueva novela*; la alusión a ésta se encuentra en muchos artículos, pero sólo uno arroja luces sobre este punto. Cristóbal Joannon (2003) señala que Martínez habría encontrado la imagen en un diario que informaba acerca de un terremoto en Alaska (*El Metropolitano*, 2 de abril de 2000); sin embargo, estudiando con cuidado la fotografía, es improbable que así sea, dada la caída de las aguas de las casas y el material usado como techumbre, todo sugiere que estas casas, las de la portada, no pertenecen a Anchorage, lugar donde el 27 de marzo de 1964 se registró un terremoto de 9.2° Richter. Las casas de la zona, según los registros de la época, ubicados en diarios locales, institutos de geología, archivos personales y ministerios estadounidenses, tienen aguas simples (no quebradas) y utilizan techos metálicos, no de tejado. Los datos imprecisos sobre su origen llegan, incluso, a referir la fotografía como perteneciente a los registros del terremoto de Santiago del 3 de marzo de 1985” (11-12).

nacional, apuntan a lo que Marianne Hirsch (1997) ha denominado postmemoria. Hirsch deja muy claro que este término no implica en medida alguna un “más allá” de la memoria, sino que simplemente un tipo especial de memoria que se diferencia de la memoria tradicional por poseer una distancia generacional con los hechos ocurridos y una conexión personal con ellos, que se expresa no a través del recuerdo, sino que mediante una inversión imaginativa y creadora. El recurso a la postmemoria está ligado en el caso de Martínez al contexto histórico y político chileno tras el Golpe de Estado de 1973. Ese acontecimiento torna al lenguaje insuficiente y, en cierta medida, hasta peligroso (hay que pensar que el libro fue publicado en 1977), ya que hay ciertas cosas que no pueden ser nombradas. Esta es una de las razones que explicarían el uso de la fotografía por parte de Martínez. Por sus características intrínsecas, el procedimiento fotográfico le permite al autor reflexionar sobre la representación, el lenguaje, la literatura, la identidad y la historia. De ahí que sea la fotografía uno de los pilares de *La nueva novela*.

FOTOGRAFÍA: ¿ARTE O CIENCIA?

La fotografía tiene una historia compleja. Varios científicos profesionales e incluso aficionados se atribuyen su invención. Resulta por ello prácticamente imposible asegurar a ciencia cierta a quién corresponden los honores por su descubrimiento. Lo cierto es que el 19 de agosto de 1839 el Daguerrotipo fue anunciado oficialmente en París durante una sesión especial de la Academia de Ciencias, a la que fueron invitados los miembros de la Academia de Bellas Artes. Arte y ciencia son las dos disciplinas entre las que se sitúa este nuevo descubrimiento. Tanto es así que François Arago, el matemático, físico, astrónomo y político que realiza su presentación oficial, destaca en su discurso la capacidad que tiene este procedimiento para plasmar los jeroglíficos de los grandes monumentos, así como también de obtener imágenes de la luna (Souguez 2001: 57-58). El pintor Paul Delaroche fue comisionado por el gobierno francés para redactar un informe sobre el impacto de la fotografía en el arte. Al ver las primeras fotografías, Delaroche anunció: “A partir de hoy la pintura ha muerto” (Freund 2002: 74). En una carta a Arago, que éste leyó ante la cámara, el pintor afirmaba que en la fotografía “la naturaleza queda reproducida no sólo con veracidad, sino además con arte...” (Freund 2002: 74).

Reese Jenkins (1987) afirma que desde un punto de vista histórico la fotografía surgió entre dos corrientes ideológicas aparentemente contrarias: el romanticismo y el positivismo. Si bien los inventores experimentaron con químicos para fijar la imagen de la cámara oscura, al mismo tiempo tendieron a sublimar el descubrimiento al bautizarlo con nombres como “espejo” o “lápiz de la naturaleza”. William Henry Fox Talbot, quien utilizó este último nombre como título de su libro, llamó “positivo-negativo” al proceso de reproducción fotográfico creado por él, una metáfora extraída de la concepción polar de la electricidad que interpreta a la naturaleza de manera romántica, como el lugar de encuentro de fuerzas opuestas.

La nueva novela utiliza el procedimiento del positivo-negativo en varias de sus secciones. Este recurso alude metafóricamente a la fotografía, aunque también a medios prefotográficos como el grabado y el espejo, que obtienen una copia casi idéntica del original. En la página 20 hallamos el título “La geografía”, con epígrafe, imagen y una

nota al pie. La página 21 es similar, aunque no idéntica. En ella, el mismo título y la misma imagen se encuentran invertidos. Lo mismo sucede en “El revés de la página como poema” (100-101), en que la página completa está reproducida en positivo y en negativo en dos páginas contiguas. Sogol⁵, el perro Fox Terrier guardián del libro, aparece en la primera página y en el colofón con los valores lumínicos invertidos. En las páginas 80 y 83 hallamos al mismo perro al derecho y al revés, como si se tratara del positivo y el negativo de una fotografía en blanco y negro. Algo similar ocurre en la sección titulada “Portrait of a Lady” (140-141) en que título, epígrafe y nota al pie de página se encuentran duplicadas en positivo y negativo. La versión invertida se encuentra impresa sobre papel secante de color rosa. El reverso de esta página se titula “Through The Looking Glass And What The Poet Found There”, una alusión a Lewis Carroll y al espejo como metáfora duplicadora prefotográfica, que invierte la imagen que reproduce. No está de más recordar que la presencia de Carroll, escritor, matemático, lógico y fotógrafo, se encuentra reiteradamente a lo largo de esta obra. En las páginas 116 y 117 encontramos una misma imagen –esta vez una fotografía de una persona de pie al centro de un círculo–, reproducida primero en su versión positiva y luego en negativo.

Arte, ciencia, positivismo y romanticismo son algunos de los ejes que se presentan en *La nueva novela*. El uso del lenguaje científico es evidente. En la primera sección, titulada “Respuestas a problemas de Jean Tardieu”, el autor procede a resolver las proposiciones a la vez lógicas y absurdas presentadas por el poeta francés. Los cuestionamientos surgen a partir de problemas empíricos (el espacio, el tiempo), así como de disciplinas científicas (el álgebra, la arqueología, la geografía, la lógica, la astronomía) o humanas (la psicología, el lenguaje, las metáforas). Las “Tareas de poesía” se dirigen al lector y le proponen seguir instrucciones específicas para reescribir poemas fundamentales de la poesía francesa (Rimbaud, Valéry, Nerval y Mallarmé). La tercera sección de este tomo se titula “Tareas de aritmética”, y en ella el autor presenta problemas que incluyen las cuatro operaciones matemáticas básicas (suma, resta, multiplicación y división) tanto a partir de frases como de imágenes. En “La zoología”, la quinta sección, animales existentes e imaginarios conviven en medio de permanentes juegos con el lenguaje. La ciencia es utilizada aquí de manera lúdica; el empleo de un lenguaje pseudo-científico apunta más a burlarse a la rigidez del positivismo, que a un intento por imitar su eficiencia.

Ciencia y lenguaje son relacionados permanentemente. Si bien la imitación del lenguaje de la ciencia pretende lograr cierta neutralidad en el tono de los enunciados (uno que se ubique al extremo opuesto del lenguaje literario propiamente romántico, cargado de efusiones sentimentales), esta neutralidad resulta una ilusión, puesto que el lenguaje científico está también fuertemente cargado. El juego entre las palabras “cisne” y “signo” en el poema “El cisne troquelado” da cuenta de una colisión entre ideales románticos (modernistas en el caso hispanoamericano) y científicos en un sentido amplio (la teoría del signo de Saussure). El poema, dividido en tres partes, comienza con una reflexión sobre la página en blanco y su posterior inscripción. El último verso de la segunda parte reza: “La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa” (87). Aquí el hablante propone un enunciado reversible, al presentar la

⁵ Anagrama –visión especular, invertida– de “Logos”, que significa razonamiento, argumentación o inteligencia.

posibilidad de encontrar un signo entre los cisnes, o un cisne entre los signos. El verso es abiertamente enigmático. El cisne como signo se presenta dividido entre significante y significado. El significante es la materialidad del lenguaje, el sonido (en el poema se juega con él en traducción, al incluir el vocablo del inglés “Swan” y “Jxuan”, que presenta una sonoridad similar al nombre del autor), aunque también en la escritura: el cisne se metamorfosea en SYGNE y en CYGNE. A nivel de significado está el ave, que se caracteriza por su blancura (“La página en blanco”⁶), pero también el cisne modernista⁷, símbolo de belleza y del arte por el arte⁸. En la tercera parte del poema se encuentra un cisne entre los signos, a partir del signo de interrogación⁹ “?”: “(Y el signo interrogante de su cuello (?) ?)” (87).

En el poema “Descripción de una boda ideal” el hablante asegura que Delia, la novia, es representada por los invitados como “un pequeño y complejo taller de bombardeo y destilado” (104), mientras que el novio reconstruye “con una actitud idéntica a la de un anatomista despechado” los órganos internos de la novia “bajo el aspecto de formas mecánicas” (104). Se dice, además, que la novia dividirá su luna de miel en fases y que entre ella insertará “algunos comentarios cínicos sobre el Arte, la Máquina, el Sentimentalismo y la Razón” (104). El referente maquinico para la descripción de la novia y la representación del novio como anatomista hacen referencia a campo de la ciencia, el cual es cotejado en un mismo nivel –a pesar de ser aparentemente opuestos– con el campo del “Arte” y el “Sentimentalismo”. Las referencias a las artes visuales, específicamente a Duchamp, son evidentes, sobre todo a la pintura *La novia* (1912) y a *El gran vidrio* o *La novia desnudada por sus solteros* (1923), que presentan en ambos casos una novia mecanizada. Pero quizá lo más interesante para los propósitos del presente texto se encuentra en la tercera estrofa del poema:

⁶ En la página 87 de *La nueva novela* se inserta una hoja de papel diamante con el título impreso “La página en blanco”. Al final de esta página se encuentra una nota al pie que reza: “(El cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco).” Ana Pavlova (1882-1931) fue una bailarina rusa que interpretó, entre otros roles, el protagónico en *El lago de los cisnes*. Existen fotografías que muestran a la bailarina encarnando este papel. Entre 1914 y 1918, durante la guerra, la compañía de Pavlova visitó Chile.

⁷ *Prosas profanas* (1986) de Rubén Darío incluye el poema “El cisne”: “Fue en una hora divina para el género humano. / El Cisne antes cantaba sólo para morir. / Cuando se oyó el canto del signo wagneriano/ fue en medio de una aurora, fue para revivir” (213). En este soneto, tal como lo demuestra la primera estrofa, el cisne es vinculado ante todo con un signo sonoro: lo que se destaca es su canto, el cual se compara a una ópera de Wagner. Al final del poema se lo instaura como el protector de la poesía como ideal: “bajo tus blancas alas la nueva Poesía/ concibe en una gloria de luz y de armonía/ la Helena eterna y pura que encarna el ideal” (213). Curiosamente, el poema que precede al soneto “El cisne” se titula “La página blanca”, en el que el hablante en un estado de ensoñación contempla una página en blanco sobre la que se proyectan visiones fantásticas y, por supuesto, poemas.

⁸ Este juego podría apuntar a lo que Galindo (2000) caracteriza como estrategia vanguardista o neovanguardista, que se orienta a romper con las convenciones románticas de la poesía como expresión personal (25).

⁹ En *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Darío aparece el poema “Los cisnes”, que hace referencia al cuello de los cisnes como signo de interrogación: “¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encurvado cuello/ al paso de los tristes y errantes soñadores?” (262). El hablante ve en este signo de interrogación la pregunta por el ideal poético, pero, al mismo tiempo, un cuestionamiento sobre el carácter y destino de América: “¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?/ ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?/ ¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?/ ¿Callaremos ahora para llorar después?” (263).

El fotógrafo logra a través del ornamentado
ojo social de la cámara, que es el suyo propio,
hacer una imaginativa disección del cuerpo de la novia,
como así mismo del gusto de los invitados. (104)

Aquí el oficio del fotógrafo aparece retratado como una síntesis entre arte y ciencia, entre máquina e imaginación. El ojo de la cámara se corporaliza al ser descrito como “el suyo propio”. Este ojo mecánico es capaz de diseccionar¹⁰, pero al mismo tiempo se comporta de manera “imaginativa”. El aspecto social de la fotografía también está incorporado, puesto que la cámara es capaz de fijar elementos concretos, así como también puede capturar aspectos inmateriales, como el “gusto” de los invitados.

HUELLA, TIEMPO E INTERPRETACIÓN: EL PROBLEMA FOTOGRÁFICO

La fotografía se sitúa, desde sus inicios, en una situación ambivalente en cuanto a su capacidad de reproducir la realidad. Se la considera como testimonio por su carácter documental, al mismo tiempo que se reconoce su capacidad para distorsionar lo que representa. Siguiendo la tipología tripartita de Charles Sanders Peirce, a menudo se la clasifica como ícono y como índice, es decir, se la sitúa como un signo que se asemeja a lo que representa (la fotografía de un árbol muestra una imagen que es similar a un árbol real) y, al mismo tiempo, como una relación de contigüidad o de causa y efecto, es decir, se define a la fotografía como una especie de huella. En *La nueva novela* la huella como tema aparece mencionada en un apartado titulado “El cazador oculto”. Allí se explican algunos términos utilizados por cazadores para referirse a la huella, como por ejemplo “rastros”, “vestigios” o “indicios”, y se reproduce un cuadro con huellas de diferentes animales, claramente identificadas.

En relación a la fotografía como huella, John Berger ha afirmado: “A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su tema, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, *pertenece* a su tema de la manera en que lo hace la fotografía” (1998: 70). Con esta aserción Berger parece confirmar la idea barthesiana de que el orden fundador de la fotografía es la referencia, ya que en ésta nunca se puede negar que “la cosa ha estado allí”¹¹. Según Berger, antes de que se inventara la cámara fotográfica no existía nada que pudiera fijar la apariencia de un acontecimiento, salvo la facultad de la memoria. Sin embargo, a diferencia de esta última, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno, puesto que no narran nada por sí mismas (1998: 71). En “El mensaje fotográfico” (1961) Barthes afirma que la imagen que reproduce una

¹⁰ Aquí resulta interesante ver la idea de “disección” a la luz de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en que Walter Benjamin (2002) realiza una comparación entre camarógrafo y cirujano (115-116).

¹¹ Barthes explica: “Llamo ‘referente fotográfico’ no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. 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*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (1998: 120-121).

fotografía no es real, sino un *analogon* perfecto, mecánico de la realidad, lo que hace de ella “un mensaje sin código”. Según el crítico francés, todas las artes imitativas poseen dos tipos de mensaje: el mensaje denotado (en este caso el *analogon*) y un mensaje connotado (la opinión social sobre él). La paradoja fotográfica reside en que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla a partir de un mensaje sin código. La foto es así natural y cultural a la vez, objetiva y asediada, obligando por ello –como afirma Barthes– a un auténtico desciframiento. Existe, por ello, la necesidad ineludible de narrar las imágenes fotográficas, de connotarlas, contextualizarlas e incluso de interpretarlas. En “El cazador oculto” el narrador del fragmento anuncia que el estudio de las huellas e indicios es extenso, “pero con la práctica se aprende a interpretarlos” (143). En *La nueva novela* huella e interpretación aparecen como elementos íntimamente ligados. De esta manera, la huella se convierte en una suerte de lenguaje, un sistema de signos que puede ser descifrado por un lector de rasgos detectivescos. La fotografía como huella, entonces, conservará ciertos elementos que provienen directamente de su referente. Sin embargo, necesitará ser continuamente interpretada. Como todo lenguaje, la fotografía no es transparente¹², aunque por momentos lo parezca.

A lo largo del libro nos encontramos continuamente con secciones que comentan una fotografía, que funciona a modo de “pie de foto” de la prensa periódica. Pero a diferencia de este tipo de texto, que se refiere comúnmente al carácter testimonial de la fotografía (la imagen como evidencia), los textos de *La nueva novela* hacen referencia al acto fotográfico¹³ en sí, es decir, tienen un carácter que podríamos llamar metafotográfico. La estructura de la plana es siempre similar: se trata de una página en cuya parte superior se encuentra el título en mayúsculas, a veces precedido de un epígrafe, luego la reproducción de la imagen fotográfica (que ocupa gran parte de la página) y, debajo de ésta, un breve párrafo. El espacio en blanco que rodea a la imagen le otorga prioridad a ésta, mientras que el texto interactúa con la imagen describiéndola, corroborándola, agregando nueva información o poniéndola en entredicho. En “El hipopótamo” se presenta una imagen de este animal mirando de frente, a la que se han agregado al costado superior e inferior derecho fragmentos de un aviso publicitario de la aerolínea KLM promocionando una oferta turística. El epígrafe está entre paréntesis y en inglés: “(Study for “The Analysis of Beauty”). Debajo de la fotografía aparece el siguiente texto:

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo quien, en su deseo de hacer menos visible la belleza patética de este animal, tuvo que inventar incluso una mirada estúpida y dolorosa, cuyo alcance no es más que un simple fraude óptico. (71)

¹² En “Un problema transparente”, ubicado en las páginas 41 y 42 de *La nueva novela*, aparece la pregunta paradójica sobre la transparencia: ¿puede ésta observarse a sí misma?

¹³ Respecto a esto, Philippe Dubois (2002) ha señalado que es “únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay allí una falla, un instante de olvido de los códigos, un índice casi puro. Este instante, por cierto, no habrá durado más que una fracción de segundo y será en seguida tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (esto para relativizar el poder de la Referencia en fotografía), pero, al mismo tiempo, este instante de “pura indicialidad”, por ser constitutivo, no carecerá de consecuencias teóricas” (2002: 49).

La relación entre imagen y texto, lejos de fijar o anclar el sentido de la imagen, genera un efecto a todas luces contradictorio. Por un lado, la fotografía nos presenta a un animal exótico, rodeado de signos turísticos. Por otra parte, el epígrafe nos induce a ligar esta imagen al análisis de la belleza (¿es un hipopótamo un animal bello?). Finalmente, el texto asegura que la cámara fotográfica no agregó detalles de ilusión a la realidad, mientras que el fotógrafo sí inventó la mirada del hipopótamo, y asegura que se trata de un fraude óptico. Este ejercicio de tono marcadamente pedagógico es una muestra de los múltiples significados que se pueden adscribir a una fotografía. Al mismo tiempo, en este proceso se contribuye a acentuar –y no a resolver– la ambivalencia fotográfica entre ilusión y realidad. En “Portrait Study of a W.B. Yeats. Study for a Man Portrait” nos encontramos ante un retrato del poeta irlandés altamente contrastado. La lectura de foto es formalmente similar a la de “El hipopótamo”, sin embargo, el sentido es muy distinto:

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo quien en su intento de hacer aún más evidente la sombría e inteligente belleza de este rostro, pensó mostrarnos una mirada, cuyo alcance no puede ser sólo un fraude óptico, ya que todavía permanece oculta en ciertos contrastes de luz y sombra. (98)

Aquí nuevamente nos encontramos ante una máquina fotográfica que no anexa detalles de ilusión a lo real. No obstante, el fotógrafo intenta destacar la mirada del retratado, mas ésta queda velada por los contrastes. Esta “imposibilidad de ver” es la que impide, finalmente, el fraude óptico. El tema de la visibilidad/invisibilidad aparecerá en otras secciones de *La nueva novela*. En la ya mencionada “Portrait of a Lady”, de la sección “Epígrafe para un libro condenado: La política”, nos encontramos con la fotografía de una mujer con el rostro bañado en lágrimas. El epígrafe “Eyes that I saw in tears”, atribuido a T.S. Eliot¹⁴, establece como *punctum* los ojos llorosos de la mujer. Al pie de la fotografía se afirma:

La máquina fotográfica no agregó en absoluto detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su deber de testimoniar la expresión dolorosa y sentimental de esta joven, fotografió fielmente una mirada cuyo alcance no reconocemos sólo como un simple fraude óptico, aun cuando sabemos que en el papel secante no hay rastros de humedad y que las lágrimas todavía siguen en su lugar. (140)

El fotógrafo aparece ligado a su labor testimonial, ya que –según el narrador– quien opera la cámara no agrega detalles de ilusión a la realidad. El fraude óptico queda descartado, aunque se reconoce que las lágrimas que están en el proceso de caer han sido eternizadas en ese minuto y pertenecen al pasado. Por ello, el papel secante de la página contigua sigue intacto. En su “Ontología de la imagen fotográfica” el crítico de cine André Bazin (2004) establece una jerarquía de las artes miméticas, en la que la fotografía supera al arte tradicional, aunque se mantiene en un honroso segundo lugar, después del cine. Bazin afirma, confirmando los comentarios del autor de *La nueva novela*:

¹⁴ El poema de Eliot dice más precisamente “Eyes that last I saw in tears” (90).

Tan sólo el objetivo satisface plenamente nuestros deseos inconscientes; en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea –como el arte– la eternidad, sino que embalsama el tiempo, se limita a sustraerlo de su propia corrupción. (2004: 28-29)

La fotografía crea una nueva relación temporal, distinta a la que existía en la pintura, e impensable antes de su invención. Esta característica es la que relaciona muerte y fotografía: El “haber-estado-allí” barthesiano y el *memento mori* que Susan Sontag atribuye al procedimiento fotográfico apuntan a la muerte del momento capturado, que resulta irreplicable y que sólo sobrevivirá reducido y transportado a la bidimensionalidad de la imagen química. Eduardo Cadava (2006), por su parte, hablará de “la muerte del original” en relación a la fotografía. El autor (Juan Luis Martínez) utiliza el tropo de la ironía en este caso, puesto que si bien está consciente de que las lágrimas de la muchacha han sido “embalsamadas” por la cámara, instala una hoja de papel secante frente a la imagen, en un gesto que puede ser leído a la vez como un acto compasivo, cargado de pensamiento mágico o, simplemente, con un claro afán experimental o pedagógico.

“PORTRAIT STUDY OF A LADY”

Quizá la serie fotográfica más consistente a lo largo de *La nueva novela* sea “Portrait Study of a Lady”, que contiene tres análisis de una misma fotografía: la de Alice Liddell de once años, disfrazada de pordiosera, en una pose a la vez inocente y provocativa, tomada por Lewis Carroll en 1858. Dos de los componentes de esta serie se encuentran ubicados en la sección titulada “La literatura” y uno en “Notas”. La fotografía en estos tres casos es exactamente la misma. Salvo la imagen de la sección “Notas” –que ha sido intervenida con líneas, un círculo y palabras, muestra a Alicia de cuerpo entero– las otras dos exhiben a la niña en un plano que en términos cinematográficos podría llamarse americano. Estas dos fotografías difieren entre sí, aunque de manera casi imperceptible. En la sección “Notas” la fotografía de Alicia es seguida por una larga lista de preguntas. La parte superior de la niña va acompañada de su nombre (Alicia) y de conceptos como “paraíso”, “aurora”, “niñez”, “lluvia”, “primavera”, “plenitud” y “jardín”. Estos parecen oponerse al “desierto”, “vacío”, “invierno”, “mar”, “edad adulta”, “oscuridad” e “infierno” relacionados con el nombre de Delia, en la parte inferior de la fotografía.¹⁵ Alicia y Delia se enfrentan como ideales

¹⁵ En su estudio sobre *The Waste Land*, Northrop Frye propone un método audiovisual para el análisis del poema que es muy similar al expuesto por Martínez en esta sección de *La nueva novela*. Este procedimiento consiste en trazar “una línea horizontal en una página, luego una vertical de igual extensión de manera que corte aquella en cruz, después un círculo, donde estas líneas serán los diámetros, y luego un círculo más pequeño dentro de aquel. La línea horizontal es el tiempo de Heráclito, a donde nadie baja dos veces; la vertical, la presencia de Dios *que desciende al tiempo, cruzándolo en la Encarnación, creando un lugar silencioso donde el mundo gira*. La cima y el fondo de la vertical son las metas del camino de arriba y el camino de abajo; las mitades del círculo mayor las visiones de plenitud y vacío, y las del inferior, el mundo de la inocencia y la experiencia.” (Alvarado Tenorio, Harold, 1988: 29).

opuestos de *La nueva novela*. Mientras Alicia está mediada por el aparato fotográfico, Delia es ya un producto mecánico.

De las otras dos fotografías de Alicia la primera de ellas presenta el epígrafe “¿Qué es una niña?”, una pregunta abiertamente absurda, o bien de carácter metafísico. La lectura que acompaña a la imagen es la siguiente:

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su necesidad de hacer aún más tangible la belleza sensual de esta niña, descifró en ella una mirada interrogante y atrevida, cuyo alcance podría perfectamente no ser sólo un simple fraude óptico. (86)

En esta cita, la cámara nuevamente se presenta como un dispositivo que raramente desfigura lo que se percibe como realidad. El fotógrafo, en cambio, es quien distorsiona o quien impregna con su intencionalidad a la imagen. Sin embargo, en este caso, el fotógrafo descifra, es decir, simplemente hace visible algo que ya estaba en la realidad. Por ello, el narrador abre la posibilidad de que la imagen no sea solamente un fraude óptico. Sin epígrafe que la escolte, la siguiente imagen de Alicia incluye una extensa reflexión sobre la fotografía:

El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera, cuyas hojas cubren en algún lugar de Inglaterra el reboque [sic.] de un muro que ya no existe y que sin embargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la niña nos queda la incertidumbre si la realidad fue o no modificada por el fotógrafo, ya sea porque él mismo al hacerla posar, la ubicó de cierta manera en un lugar determinado o porque con su presencia turbadora modificó también conducta y mirada en su pequeño modelo (105).

Este fragmento confirma la relación de la fotografía con un nuevo concepto de tiempo, en el que observamos en el presente la imagen de un pasado que ya no existe. La fotografía es el resultado de la visión subjetiva del fotógrafo, mientras que no está claro si la influencia sobre la modelo se deba a una solicitud expresa a la hora de posar, o a que la simple aparición de la cámara o de su operador –tampoco queda claro en el texto– modificara inconscientemente la presencia de la niña. Además de crear un concepto nuevo de tiempo, la fotografía provoca una transformación de la experiencia del sujeto en cuanto a tal. En *La cámara lúcida* Barthes reflexiona que, al ser observado por el lente de la cámara, todo cambia: “Me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho [...]” (1989: 37). Según el autor francés, ante el objetivo se es aquel que se cree ser, aquel que quisiéramos que crean, aquel que el fotógrafo cree que somos y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Por ello, al fotografiarnos, sentimos una sensación de inautenticidad, de impostura. La fotografía es, en definitiva, el advenimiento de yo mismo como otro o –como sostiene Barthes– “una disociación ladina de la conciencia de identidad” (1989:40). Esta disociación ligada al proceso fotográfico es inmanente en la obra de Martínez: desde su nombre reproducido y tachado en la portada (Juan Luis Martínez y Juan de Dios Martínez), hasta sus referencias a Juan, Jxuan, Swan (el autor), siempre entre paréntesis, pasando

por la triple identidad de Superman como periodista, fotógrafo y poeta chileno. Este sujeto múltiple y descentrado, que se señala constantemente como otro, es precisamente el que se opone a un sujeto lírico tradicional, expresamente centrado en la primera persona del singular.

En el apartado titulado “La identidad” nos encontramos frente a la idea del yo como otro. En esa página se reproduce la fotografía de un niño con sombrero que lee atentamente un pasquín que tiene entre las manos. Un pie de foto señala que la identidad de ese niño es la de Jean Tardieu a los cuatro años. Sin embargo, el párrafo que sigue y se dirige directamente al escritor francés, lo llama a imaginarse una identidad diferente:

Tardieu, el niño que se observa en la fotografía no es Usted, sino su pequeño hijo que ha desaparecido. A fin de averiguar en qué casa, calle o ciudad volverá a encontrarlo, continúe con el pensamiento o la memoria, el jardín que ciertamente debe prolongarse más allá de los bordes recortados de esta fotografía. (38)

La proposición consiste en buscar al ausente mentalmente más allá de los límites que, de manera arbitraria, establece la fotografía. Los bordes de la fotografía son los que señalan el corte, la distancia entre la realidad y una imagen de ella. Martínez establece una interesante dialéctica entre visibilidad e invisibilidad a partir de la imagen fotográfica: ¿Qué es lo que vemos en una fotografía?, ¿qué es lo que dejamos de ver, pero intuimos, por lo que la imagen en sí misma delata, su fuera de campo? La búsqueda que propone el autor va más allá del aspecto visible. Las pistas que otorga en el fragmento citado hacen referencia a los lazos de parentesco (padre e hijo) y a la idea de desaparición. Esta última se inserta en distintos momentos en *La nueva novela*, por ejemplo, con el Fox Terrier que se esfuma en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky y con los personajes que se desvanecen paulatinamente en el famoso poema “La desaparición de una familia”. La fotografía se funda y se opone a la idea de desaparición. El rastro es lo que se resiste a desaparecer, puesto que su visibilidad la hace presente, al mismo tiempo, la fotografía, como toda huella, es una seudopresencia que –tal como afirma Sontag– señala una ausencia (está por lo que no está). Si la fotografía es el modelo de *La nueva novela* es justamente por este carácter ambivalente. En definitiva, la fotografía le sirve al autor como un dispositivo que condensa sus preocupaciones sobre la literatura como medio de reproducción que se aleja del mito de la originalidad (la fotografía es una cita del pasado, del mismo modo que son citas la mayoría de los fragmentos de *La nueva novela*); sobre el lenguaje como sistema de signos no transparente, que se relaciona con el referente pero no es idéntico a él; sobre la historia, ya que dice algo sobre el mundo (o la realidad), pero que no es una fiel copia de ella (la fotografía puede testimoniar, pero también distorsionar la realidad); y sobre la identidad (la foto puede identificar, pero –de manera paradójica– también reproducir). La fotografía resulta el medio ideal porque posee un lenguaje propio, y la capacidad de nombrar el pasado al presentar un innegable “haber-estado-allí”, al mismo tiempo que fija y multiplica la identidad del sujeto.

OBRAS CITADAS

- Alvarado Tenorio, Harold. 1988. *T.S. Eliot. Antología Poética*. Bogotá: Tiempo Presente.
- Barthes, Roland. 1986. “El mensaje fotográfico” (1961), “La retórica de la imagen” (1964) y “El tercer sentido” (1970) en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Bazin, André. 2004. “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine? I*. Madrid: Rialp. 28-29.
- Benjamin, Walter. 2002. “The Work of Art in the Age of its Reproducibility.” *Selected Writings*. Volume 3. 1935-1938. Trans. Edmund Jephcott, Howard Eiland and Others. Ed. Howard Eiland, and Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP. 101-134.
- Berger, John. 1998. “Usos de la fotografía”. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cadava, Eduardo. 2006. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Trad. Paola Cortés-Rocca. Santiago: Palinodia.
- Dubois, Philippe. 2002. *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Eliot, T.S. 1980. *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt Brace & Company (1ª edición 1952).
- Freund, Gisèle. 2002. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Galindo, Oscar. 2000. “El Alfabestiaro universal de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”. *Revista Chilena de Literatura* 57: 21-39.
- Herrera M., Juan. 2007 “*La nueva novela* de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera”. *Acta literaria* 35: 9-27.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.
- Jenkins, Reese. 1987. “Science, Technology, and the Evolution of Photography, 1790-1925”. *Pioneers of Photography. Their Achievements in Science and Technology*. Ed. Eugene Ostroff. Springfield: The Society for Imaging Science and Technology.
- Joannon, Cristóbal. 2003. Prólogo a *Poemas del otro*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Martínez, Juan Luis. 1985. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. Chicago and London: Chicago UP.
- Soguez, Marie-Loup. 2001. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Sontag, Susan. 2005. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Buenos Aires: Alfaguara.