

José Manuel ESTÉVEZ SAÁ

(Universidad de Sevilla)

**CREACIÓN LITERARIA VS. TÉCNICA FOTOGRÁFICA:
*ANOTHER WAY OF TELLING***

Tras los ataques terroristas acaecidos el 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos y la consiguiente desaparición de las Torres Gemelas, aquellos que han visitado Nueva York y tomado fotografías desde los puntos emblemáticos de la ciudad, han empezado a considerar esas plasmaciones visuales como testimonios históricos de incalculable valor. La ausencia de las colosales construcciones arquitectónicas nos remite a una presencia previa de las mismas que, sin embargo, no resulta evidente ni inferible de las fotos. Para conocer el significado último de esas imágenes, es necesario acudir a las palabras. Estas palabras rellenarán el vacío dejado por las edificaciones en la Zona Cero y construirán la historia que esconden y refieren las instantáneas. Nos relatarán el significado último de unas Twin Towers que en su momento constituyeron el más claro exponente del capitalismo; nos explicarán los intereses económicos internacionales en conflicto, el desajuste entre Oriente y Occidente, las desavenencias culturales y religiosas entre dos mundos en contraste, etc. Las palabras devienen, así, fundamentales para reconstruir la historia que esconde la fotografía, del mismo modo que la fotografía plasma *in praesentia* la historia de una *absentia*. Si las palabras resultan imprescindibles para poder reconstruir nuestra conciencia histórica, las fotografías posteriores al 11 de septiembre, así como las anteriores, constituirán documentos gráficos de enorme valor significativo en la conformación de nuestra memoria colectiva. Y éste es sólo un ejemplo más de la exitosa y eficaz complementariedad entre imágenes y palabras.

Hoy más que nunca resulta preceptiva la revisión de los usos de la fotografía, especialmente en un contexto neopostmodernista en el que las nociones tradicionales de

verdad, historia, presencia, identidad, etc., han sido desmanteladas. Hoy más que nunca merece la pena estudiar el estrecho vínculo existente entre el lenguaje visual y el lenguaje escrito o hablado no sólo para comprobar hasta qué punto pueden llegar a complementarse, sino también para mostrar cómo imágenes y palabras pueden ser manipuladas por el poder y los intereses partidistas. Cada fotografía constituye un proceso de elección selectiva no siempre reconocido. De todo ello surge la pertinencia de revisar los usos sociales de la fotografía y las reflexiones que sobre los mismos han realizado intelectuales y escritores como Henri Cartier-Bresson, Roland Barthes, Carol Shloss, Susan Sontag o John Berger, entre otros.

La fotografía, al igual que las palabras, puede utilizarse para denunciar y revelar, pero también, para ocultar o manipular. En su libro *On Photography*, Susan Sontag nos muestra cómo las fotografías, al tiempo que nos enseñan un nuevo código visual, alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena observar y de lo que tenemos derecho a observar. Pueden constituir no sólo una gramática sino también una ética de la mirada. Además, comenta Sontag, al decidir cómo debe resultar una fotografía, al preferir una plasmación a otra, los fotógrafos están constantemente imponiendo una perspectiva estándar en sus temas. Sus propias nociones de pobreza, luz, dignidad, textura, explotación y geometría son proyectadas sobre el objeto de su mirada, que en la fotografía se vuelve sujeto. Quizá sea por ello por lo que algunos estudiosos consideran que una buena fotografía, una fotografía no limitada o coartada no es más que un golpe de fortuna entre un montón de negativos: lo que en el terreno literario Virginia Woolf entendía como un “moment of being” y James Joyce como una “epiphany”.

Carol Shloss, en su libro *In Visible Light*, va más allá; y afirma que sin la presencia de un fotógrafo, sin su mirada transgresora, sin su alineamiento, las imágenes no existirían (1987: 6). Personalmente, considero que la imagen final pierde parte de su significado o adquiere un significado incompleto o parcial si atendemos tan sólo a la mirada del otro y olvidamos la mirada del uno: la del fotógrafo.

Para comprender a Carol Shloss cuando sugiere que unas circunstancias históricas específicas evidenciadas por el arte están unidas a cuestiones de posicionamiento estético (1987: 6), debemos entender que el arte nace de la experiencia y es moldeado, impuesto o subvertido por quien lo crea.

Henri Cartier-Bresson, en su artículo “The decisive moment”, refiriéndose al ‘momento decisivo’ o momento de reciprocidad completa, ha dicho repetidas veces que éste constituye “el reconocimiento simultáneo en una fracción de segundo” de la unidad del fotógrafo y el tema; lo que Shloss entiende como la congruencia y confluencia de la auto-expresión y la revelación del Otro (1987: 7). Cartier-Bresson observa que a través del acto de vivir “el descubrimiento de uno mismo coincide con el descubrimiento del mundo a nuestro alrededor” (1966: 51).

De un modo u otro, la presencia del fotógrafo o del escritor está latente, expectante tras aquello que se fotografía o sobre lo que escribe; y constituye lo que tradicionalmente y popularmente nos permite hablar del estilo de ese fotógrafo o de ese escritor. A partir del “Close Reading” o aproximación y lectura no coaccionada o coartada surgido tanto de los presupuestos del New Criticism en Estados Unidos como del Formalismo Ruso, ambos tras las primeras décadas del siglo XX, el texto se convierte en sujeto y objeto, evitando, así, la falacia autorial y motivando la ausencia del autor. Sin embargo, en los años 70, gracias al método desconstruccionista de Jacques Derrida, podemos inferir las ausencias (i.e., el autor), desde las huellas que éstas dejan en las presencias (i.e., el texto).

Prestemos más o menos atención al autor real de la obra artística, debemos asumir que sólo hay dos formas de crear arte: bien por encumbramiento o diversión personal, bien por compromiso. Ernesto Sábato, en *El escritor y sus fantasmas*, reflexiona sobre esta dualidad, aunque cita como ejemplo a Sartre, para quien la palabra –y yo añado, la fotografía- es acción y revelación, y confirma que no es posible revelar sin proponerse, de alguna manera el cambio (1971: 165).

Desde este planteamiento de la creatividad, como una forma de alineamiento o compromiso con una realidad ajena a la nuestra, parte la comprensión de la ‘fotografía’ de Sontag como un modo de dar ‘forma’ a la experiencia tanto propia como ajena, y la comprensión de la ‘escritura’ de John Berger como un modo de dar ‘sentido’ a esa misma doble experiencia.

Esa ambicionada experiencia ha motivado que cada vez más, los distintos modos de creación artística se solapen y complementen. La raíz de todo ello surge de la predisposición para experimentar el mundo como algo desconocido susceptible de ser analizado desde nuestro propio posicionamiento en el mismo. El logro de la aprehensión

de la experiencia trascendente es mayor cuando lo que se descubre, experimenta y muestra había sido ocultado u obviado desde agentes externos. Es entonces cuando nos encontramos con los momentos de verdad, con las verdades de los desposeídos y desprivilegiados, con las grandes verdades; y esas otras verdades nos sorprenden. Eso es lo que sorprendió a James Agee cuando trabajó con el fotógrafo Walter Evans en el mundo rural del sur de los Estados Unidos en los años 30, y a John Berger en el mundo rural de la Alta Saboya Francesa, al lado del fotógrafo suizo Jean Mohr, en los años 70 y 80. Todos ellos vieron que para hacer justicia al objeto de su mirada y ser coherentes consigo mismos, tenían que aprender de nuevo a crear –“to re-learn to narrate”, comentaba Berger (en Gray, 1989: 69)–, y todos ellos vieron también cómo gracias a la combinación de la técnica fotográfica y la creación literaria conseguían dar una mejor y mayor cuenta de lo ajeno, al conseguir ponerse en el lugar del Otro con una mayor claridad: “to put oneself in the position of the other”, suele decir Berger (en Gray, 1989: 75).

Berger ha mencionado “a sharpness of foreground focus” (“una nitidez en el enfoque”)¹ como una característica de las historias iniciales del primer volumen de su trilogía *Into Their Labours* (1992), titulado *Pig Earth* (*Puerca Tierra*, 1979) (“An Explanation” *PE* 13)². El uso de términos tomados de la técnica fotográfica, como “nitidez” o “enfoque” no debe sorprender al lector familiarizado con el conjunto de la obra bergeriana. El escritor, es un apasionado de la fotografía, y ha realizado y publicado numerosos trabajos en los que aúna su interés por la fotografía y su afán por rescatar del olvido la figura del campesino. Éste es el caso, por ejemplo, de *A Fortunate Man* (1967), *A Seventh Man* (1975) o *Another Way of Telling* (1982). En estas obras Berger nos presenta, respectivamente, las historias de un médico rural, de campesinos europeos emigrados a la metrópolis, y de una mujer campesina, combinando el uso de primeros planos fotográficos con las narraciones que acompañan los pies de foto. El que Berger haya considerado oportuno aunar ambos tipos de narración –visual y verbal– responde a su propia concepción de la fotografía como un “medio de expresión” (*Another Way of Telling* 83). Aunque no desarrolla el tema, Peter Hitchcock se ha referido a la importancia de tener en cuenta la concepción de la fotografía que Berger

¹ “Una nitidez en el enfoque” (“Una explicación”, *PE* 29). Las traducciones de las citas pertenecientes a *Pig Earth* corresponderán a la traducción del libro de 1993 realizado por Pilar Vázquez. *John Berger, Puerca Tierra*. Madrid: Alfaguara, 1993.

² *Pig Earth* (London: Writers and Readers). Las siguientes referencias a esta edición aparecerán en el texto con las siglas *PE*, seguidas del número de página.

desarrolló en *Another Way of Telling* para entender tanto el estilo narrativo como el modo en que éste contribuye a la revelación de la experiencia del campesino en *Pig Earth* ante los lectores de la ciudad. Hitchcock señala que los elementos que constituyen la existencia del campesino son presentados de forma panorámica y que la sustancia y la textura de la vida campesina se va mostrando a modo de yuxtaposiciones. Esta estructura invoca la técnica fotográfica, el modo deliberado de narrar. En la obra de Berger, su forma de escribir está íntimamente conectada con su forma de ver (“Work Has the Smell of Vinegar”, Hitchcock, 2001: 28).

Berger considera la fotografía como un medio de expresión que, además, hace “presente” y preserva como ningún otro la “apariencia” de la imagen (*Another Way of Telling*, 1989: 87; “Uses of Photography”, 1991: 55). Sin embargo, el escritor ha mencionado que si bien la fotografía aislada preserva la “apariencia” de la imagen, no es capaz de preservar, por sí sola, su “significado” (*Another Way of Telling*, 1989: 89-90; “Uses of Photography”, 1991: 55), ya que el significado sólo se descubre y se adquiere en la conexión que es necesario establecer entre la imagen fotográfica y el contexto del que ésta forma parte:

The aim must be to construct a context for a photograph, to construct it with words, to construct it with other photographs, to construct it by its place in an ongoing text of photographs and images, [...]. (“Uses of Photography”, Berger, 1991: 64)

Es necesario, según Berger, justificar la selección, la opción que implica una imagen fotográfica, dotándola de un contexto que le dé significado. Este contexto puede conseguirse por medio de otras fotografías o de una narración, de manera que la imagen fotográfica entre a formar parte de una historia.

Como escritor aficionado a la fotografía, Berger ha precisado, además, la relación existente entre la imagen que ofrecen y preservan las fotografías, y las palabras. Según Berger, las palabras proporcionan la interpretación que la fotografía, “irrefutable as evidence but weak in meaning”³, demanda. Por su parte, las palabras, que por sí mismas pueden constituir simples generalizaciones, adquieren veracidad - “specific authenticity”- gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. La unión de fotografía y palabras resulta, por tanto, una combinación muy poderosa (*Another Way of Telling*, 1989: 92).

³ “Irrefutable como la evidencia pero débil de significado” [Trad. mía.].

En los dos primeros volúmenes de su trilogía, Berger desea dotar a su retrato de la figura del campesino de una autenticidad semejante a la que proporcionan las imágenes fotográficas, de ahí que intente imitar la precisión y la concreción propias de las plasmaciones visuales en la descripción de los campesinos.

En *Pig Earth*, por ejemplo, la narración nos presenta una serie de descripciones de los personajes en términos altamente visuales. En “The Value of Money”, el escritor describe a su protagonista, Marcel, con una nitidez y en unos términos visuales muy semejantes a los que nos ofrecía la fotografía de un hombre y un caballo que aparecía en *Another Way of Telling* (Berger, 1989: 85):

*His face was thin and his body was stocky. Sixty-three years old, his hair was still black. When he rode Gui-Gui, his work horse, there was a distinct resemblance between them: both were compact, like a loosely clenched fist.*⁴ (“The Value of Money”, PE 74)

La función que cumplen y a la que contribuyen las descripciones en forma de primeros planos fotográficos que Berger nos proporciona a lo largo de la trilogía, consiste en dotar de autenticidad, de verosimilitud al relato. Se trata de hacer creer al lector que tal precisión lingüística sólo puede responder a la descripción de una escena real o de su imagen fotográfica que ha sido vista con anterioridad; y que, por tanto, sus protagonistas y las experiencias de éstos han existido realmente. Si bien el lector común percibe y disfruta la nitidez fotográfica de las descripciones, el lector familiarizado con la obra de creación literaria y fotográfica de Berger llega a dar un paso más al ser remitido de un plano literario a otro fotográfico.

Otro ejemplo de esta técnica empleada por Berger en la caracterización de sus campesinos la encontramos en ciertos pasajes que nos presentan algunos rasgos de la Cocadrille en “The Three Lives of Lucie Cabrol”:

*Her hair was white, the lines to the corners of her mouth were very deep, and down the sides of her face I could see tracks of sweat. Around her lips were spots and traces of dark red from the fruit she had eaten. This, with her lined face and white hair, gave her the macabre air of a prematurely aged child. Or of an old person become childish.*⁵ (PE 137)

⁴ “Tenía la cara delgada y el cuerpo recio. A los sesenta y tres años aún conservaba el pelo negro. Cuando montaba a Gui-Gui, el caballo de tiro, se percibía un claro parecido entre ambos: ambos tenían la solidez de un puño cerrado, pero sin codicia” (“El valor del dinero”, PE 106) [Trad. Pilar Vázquez].

⁵ “La Cocadrille tenía el pelo blanco y unas arrugas muy marcadas en las comisuras de la boca; vi las roderas de sudor seco que descendían por sus mejillas. Alrededor de los labios tenía unos churretes color

*She wore boots with no stockings and her scratched legs were as lean as the forelegs of a cow.*⁶ (PE 138)

No es difícil relacionar la similitud entre esta presentación de la Cocadrille con muchas de las fotos que aparecen en *Another Way of Telling*, en la secuencia “If Each Time...”, sobre la vida de una mujer campesina, o en muchas de las fotos de mujeres del campo que aparecen en *A Fortunate Man*. Ahora bien, la descripción visual de la protagonista, que nos presenta a un personaje extremadamente singular, principalmente desde un punto de vista físico, nos proporciona una imagen cada vez más nítida de sus rasgos, sin llegar por ello a sustituir la descripción al referente. Berger está enfrentándose y buscando una solución al problema que tuvo Jean cuando intentaba explicar con palabras a los clientes de su bar en Montreal cómo era la Cocadrille:

*Sometimes I would tell my story about the goats in the moonlight and the Cocadrille. Once a client asked me: Was this woman a dwarf? And I had to explain. No, she was not a dwarf, she was tiny, she was underdeveloped, she was ignorant, she was like a dwarf, but she wasn't. If she was physically like a dwarf, the client reasoned, she surely was a dwarf. No, I said.*⁷ (“The Three Lives of Lucie Cabrol”, PE 135)

Éste es el nivel de imprecisión y generalización que proporcionan muchas veces las palabras y que dificulta la comprensión del cliente de Jean sobre la figura de la Cocadrille. Berger intenta complementar esta falta de concreción con la especificidad que proporciona una imagen, describiendo a la protagonista en términos altamente visuales. La imagen de los rasgos de los protagonistas en el texto nos ofrecen una imagen tan nítida de ellos como sólo se podría conseguir estando ante ellos, pero, de nuevo, con palabras, pues una simple fotografía, por ejemplo, de la Cocadrille en solitario o en un contexto determinado tampoco conseguiría resolver las dudas del cliente. Es desde esta anécdota desde donde podemos entender también, una vez más, la fructífera relación entre palabra e imagen.

rojo oscuro de las frambuesas que había comido. Esto, combinado con las arrugas y las canas, le daba un aspecto macabro de niña prematuramente vieja. O de anciana aniñada” (“Las tres vidas de Lucie Cabrol”, PE 184-185) [Trad. Pilar Vázquez].

⁶ “Llevaba botas sin medias, y sus piernas llenas de arañazos estaban tan magras como las patas delanteras de una vaca” (“Las tres vidas de Lucie Cabrol”, PE 186) [Trad. Pilar Vázquez].

⁷ “A veces contaba la historia de las cabras a la luz de la luna y la Cocadrille. Una vez un cliente me preguntó: ¿Era enana aquella mujer? Tuve que explicarle. No, no era enana; era muy chiquita, con un cuerpo apenas desarrollado, ignorante; era como una enana, pero no era enana. Si físicamente era como una enana, concluyó el cliente, entonces sin duda era enana. No, contesté yo” (“Las tres vidas de Lucie Cabrol”, PE 183) [Trad. Pilar Vázquez].

Quizá así podamos aproximarnos a lo que se refería Roland Barthes cuando en su artículo “Rhetoric of the image”, comentaba que “texto e imagen actúan en una relación de complementariedad,” y que la unidad del mensaje, el sentido completo del mismo, se realiza o consigue al nivel de la historia, de la anécdota, de la diégesis (1977a: 41).

En otro de sus artículos, “The photographic message”, donde elabora un análisis estructural del mensaje fotográfico y proyecta una serie de métodos gracias a los cuales la imagen y el texto complementario se relacionan, Roland Barthes concluye que “la imagen ilustra el texto” y “el texto alimenta y carga de significado a la imagen con una cultura, una moral y una imaginación” (1977b: 26).

No voy a entrar a explicitar el proceso de aproximación y distancia que tanto el texto como la imagen realizan, pero sí quisiera concluir, emulando al propio Roland Barthes, diciendo que si bien las palabras no pueden duplicar la imagen, sí crean un nuevo espacio de significación. Afirma Barthes que “en el movimiento de una a otra estructura, una serie de nuevos significados inevitablemente se desarrollan” (1977b: 26).

Pero no nos confundamos, todavía queda mucho para llegar a encontrar un método eficaz que consiga la plasmación nítida y objetiva de una experiencia a través de la combinación de la técnica fotográfica y la creación literaria. Sin embargo, debemos resaltar el esfuerzo y la esperanza de investigadores y escritores de ser capaces de mezclar distintas técnicas para conseguir un fin tan utópico como deseado por los creadores: la plasmación translúcida y transparente de una experiencia, de la experiencia del Otro, o quizá, de una o uno mismo.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1977a). «Rhetoric of the Image». *Image, Music, Text*. Stephen Heath (ed. y trad.). New York: Hill and Wang. 32-51.
- ___ (1977b). «The Photographic Message». *Image, Music, Text*. Stephen Heath (ed. y trad.). New York: Hill and Wang. 15-31.
- BERGER, J. (1979). *Pig Earth*. London: Writers and Readers.
- ___ (1993). *Puerca Tierra*. Trad. Pilar Vázquez. Madrid: Alfaguara.
- ___ (1989). *A Fortunate Man*. London: Granta Books.
- ___ (1975). *A Seventh man*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- ___ (1991). «Uses of Photography». *About Looking*. New York: Vintage Books. 52-67.
- ___ (1989). *Once in Europa*. London: Granta Books.
- ___ (1992). *Lilac and Flag*. London: Granta Books.
- ___ (1992). *Into Their Labours*. London: Granta Books.
- BERGER, J. y MOHR, J. (1989). *Another Way of Telling*. Cambridge: Granta Books.
- CARTIER-BRESSON, H. (1966). «The Decisive Moment». *Photographers on Photography*. Nathan Lyons (ed.). Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall. 51 (y en *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers* (Aperture Book, 1999)).
- GEERTZ, C. (1997). *El Antropólogo como Autor*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Paidós.
- GRAY, N. (1989). *Writers Talking*. London: Caliban Books.
- HITCHCOCK, P. (2001). «‘Work Has the Smell of Vinegar’: Sensing Class in John Berger’s Trilogy». *Modern Fiction Studies* 47.1: 12-42.
- SÁBATO, E. (1971). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
- SHLOSS, C. (1987). *In Visible Light. Photography and the American Writer: 1840-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- SONTAG, S. (1990). *On Photography*. New York: Anchor Books.