

ISSN: 0210-7287

DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/161620199217238>

LA TRANSGRESIÓN DE LA FOTONOVELA COMO GÉNERO ARTÍSTICO

The Transgression of the Photo-Novel as an Artistic Genre

Ana LAGUNA MARTÍNEZ
Universidad de Granada
analaguna@ugr.es

Recibido: junio de 2019; Aceptado: septiembre de 2019; Publicado: diciembre de 2019

Ref. Bibl. ANA LAGUNA MARTÍNEZ. LA TRANSGRESIÓN DE LA FOTONOVELA COMO GÉNERO ARTÍSTICO. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 9 (2019), 217-238

RESUMEN: La fotonovela es un género intermedial conformado por literatura y fotografía; sin embargo, es necesario que se transgreda su forma tradicional para ser un lugar de reflexión crítica sobre la supuesta condición mimética de la fotografía y su limitación como arte espacial. En este trabajo se propone la nueva fotonovela como posibilidad para abordar la dimensión narrativa y ficcional de la fotografía en relación con la literatura, a la vez que se reconoce su especificidad respecto a otros géneros también intermediales, como son algunas novelas de Wright Morris y W. G. Sebald que contienen fotografías. Como ejemplo de la experimentación sobre la fotonovela se analizan las fórmulas de Marie-Françoise Plissart y de Chris Marker, en las que se aprecia una estrecha relación de la fotografía con la memoria y una percepción del tiempo diferente como fragmentación de instantes.

Palabras clave: nueva fotonovela; fotografía; Chris Marker; Marie-Françoise Plissart; ficción; memoria.

ABSTRACT: The photo-novel is an intermedial genre formed by literature and photography; however, it is necessary to transgress its traditional form to be a place of critical reflection on the supposed mimetic condition of photography and its limitation as a spatial art. In this work the new photo-novel is proposed as a possibility to approach the narrative and fictional dimension of photography, in relation to literature, while recognizing its specificity with respect to other intermediate genres, such as some of Wright Morris' novels and W.G. Sebald that include photographs. As an example of the experimentation on the photo-novel, the formulas of Marie-Françoise Plissart and Chris Marker are analyzed, in which a close relationship of photography with memory and a different perception of time as fragmentation of instants can be appreciated.

Key words: New Photo-Novel; Photography; Chris Marker; Marie-Françoise Plissart; Fiction; Memory.

1. INTRODUCCIÓN

Después de un lapsus temporal de acaso quinientos años –el que corresponde al primado de la imprenta–, acaso estemos reingresando de nuevo en una suerte de «civilización de la imagen», que destronaría de su lugar a la cultura basada en la escritura. La potencia de la imagen; el triunfo indiscutible de la imagen y su correspondiente ubicuidad en la vida de la polys contemporánea sería el corolario de este nuevo estadio (Flor 2010, 365).

Casi una década después de la escritura de estas palabras, la inercia icónica que este renacimiento de la imagen ha experimentado no deja de aumentar, habiendo rebasado el ansiado objetivo de registrar en una superficie la imagen proyectada desde la cámara oscura. La especificidad de la fotografía, además, obliga a reparar en su impacto –«el trastorno (de civilización) que este acto nuevo anuncia» (Barthes 2019, 33)– y en su relación con la realidad, a partir de dos vías: la teorización sobre la misma y, paralelamente, la experimentación artística, que en ocasiones lleva a la creación de objetos intermediales.

Es posible que el primer género que venga a la mente si se piensa en el resultado de la combinación de literatura y fotografía sea, por su nombre, el de la fotonovela. Sin embargo, a su vez es el más denostado por su éxito como producto de masas, percibido como un *género histórico* cuya anacronía se evidencia en cualquier otra época.

Uno de los defensores de las posibilidades de la fotonovela es Jan Baetens (2013), quien afirma que, si bien se puede justificar la ignorancia de la fotonovela por sus carencias, se trata, en todo caso, de una presentación parcial porque de la misma surgen cuestiones fascinantes para entender

la fotografía. La propuesta de este trabajo es que la fotonovela no es, por intermedial, un género válido estéticamente; para serlo, debería establecer una relación crítica con la realidad y con los medios que la componen, que puede verse en géneros de literatura y fotografía como el fotomontaje y algunas novelas con fotografías. La transgresión y la experimentación son las dinámicas que la fotonovela precisa para indagar en la complejidad de la fotografía.

Si bien la crítica que se ha encargado de la fotonovela la ha denostado, en lo que Baetens llama la nueva fotonovela, desarrollada a partir de la década de 1980, bien como instalación o como libro, se encuentran posibilidades de estudio que exceden la fotonovela. Pero también en novelas que colindan con esta, concebidas con fotografías que no son ilustraciones al uso, como es el caso de obras de W. G. Sebald y Wright Morris. Finalmente, para analizar cómo la experimentación hace de la fotonovela un género artístico, se van a analizar dos obras: *La Jetée* de Chris Marker y *Aujourd'hui* de Marie-Françoise Plissart. En ambas se aborda la pregunta por la ficción y la narración de la fotografía en unión con la reflexión sobre la memoria que la mirada detrás de la cámara parece elaborar.

2. LA FOTONOVELA: FOTOGRAFÍA Y FICCIÓN

Nothing sorts out memories from ordinary moments.
Later on they do claim remembrance when they show their scars.
That face he had seen was to be the only peacetime image to survive the war. Had he really seen it?
Or had he invented that tender moment to prop up the madness to come?
(Marker 1992, h. sig. a7r).

En este apartado se aborda la fotografía en su especificidad para dar cuenta de cómo la fotonovela clásica no es un resorte satisfactorio para revelar de forma práctica su relación compleja con la realidad.

La fotonovela nace en Italia en 1947, aunque en España no comienza a producirse hasta casi veinte años después (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua 2012). Se trata de un género híbrido que combina secuencial y narrativamente imagen fotográfica y texto, bien como diálogo en bocadillos, bien como subtítulo de la imagen. En cuanto intermedial, se adscribe a la clasificación de Irina O. Rajewsky (2005) dentro del segundo tipo, en que la combinación de dos medios da como resultado un producto específico y diferente de los que están en su origen.

En la fotonovela convergen varios géneros, el cómic, con el que generalmente se la compara y comparte la disposición de la página, pero sobre

todo las novelas dibujadas y las novelas de películas. Estas últimas tomaban el argumento de largometrajes reales, mientras que las novelas dibujadas adquirirían apariencia cinematográfica sin basarse en películas (Baetens 2013, 138).

Las fotonovelas se convirtieron en un fenómeno de masas, antes de decaer en la década de 1980 (Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa 2012). Amorós (1969, 6) lo califica de «fenómeno literario creciente», a pesar de que no hay obras de calidad que eleven a literario este procedimiento técnico. Prueba de ello son dos aspectos. El primero es que la fotonovela no tiene cabida en el canon literario, a diferencia del cómic, sino en el campo pedagógico, a partir de la creación de fotonovelas como medio de instrucción para diversos fines¹. El segundo es que los estudios al respecto no poseen un enfoque estético, sino de estudio cultural, sociológico o documental, así como un tono escéptico respecto a su objeto: «Una vez más, la eterna cuestión. ¿Tiene sentido el estudio de la subcultura?» (Sempere 1976, 9). En definitiva, estos se limitan a tratar el género como un fenómeno de masas y a concluir sobre la pobreza de las obras. Nada de esto está causado por las posibilidades de su naturaleza intermedial, sino por las carencias estéticas de las obras resultantes. Por ello, parece acertada la calificación de paraliteratura que realiza Cabral (1989) como un género que ha destruido todo su valor estético con el abuso del estereotipo (*apud* Silva 1988, 133).

En la fotonovela, la forma intermedial no es producto de una intención transgresora, sino de la búsqueda de un modo de entretenimiento, un medio de evasión para consumo de los ideales del grueso de la sociedad (Amorós 1969), sustento de una ideología reaccionaria (Sempere 1976). Los estudios sobre fotonovela indican que su temática es sentimentaloides, con «dos héroes jóvenes, atractivos, llenos de amor, que se ven separados por un hado fatal, por una dolorosa incompreensión» (Amorós 1969, 6) y que,

1. Entre otros organismos, UNICEF y el Centro Canadiense para la Adicción y la Salud Mental (Canadian Centre for Addiction and Mental Health) la han utilizado como medio de transmisión de información sobre nutrición, depresión o el VIH (EMME y KIROVA, 2005). Es decir, la fotonovela ha pasado a ser un instrumento de comunicación eficaz. Esto es lo que, hace más de veinticinco años, APARICI (1992) ya valoraba en el cómic y la fotonovela en el ámbito educativo. Este autor proponía incorporar la creación de cómics y fotonovelas a las aulas como medios para dar respuesta educativa al desarrollo tecnológico y al lugar de la imagen en la cultura del momento: «El mundo perceptivo, valorativo, cognitivo de niños y jóvenes no está conformado solamente por la expresión verbal sino, fundamentalmente, por imágenes combinadas con otros recursos sonoros y/o escritos» (APARICI 1992, 9). Se propone entonces que los alumnos realicen un cómic o una fotonovela para que desarrollen numerosas capacidades, como la lógica, la comunicación, la investigación de información, la síntesis, así como el conocimiento del lenguaje visual.

como explica Eunice Cabral (1989), estereotipa y empobrece el imaginario romántico con la masificación de la práctica del siglo XVIII. Baetens (2013, 148), de forma más positiva, la reconoce como una nueva forma de la tradición melodramática que nace del fin del Antiguo Régimen.

Al atender a objetos intermediales, es imprescindible reparar en la apreciación que realiza Aron Kibédi Varga (2000, 109) sobre el problema metodológico que se plantea, que «tiene que ver con la legitimidad de componer artefactos verbales y visuales o de transferir los métodos empleados en un campo al otro, la identidad o la diferencia de sentido de nuestro lenguaje crítico cuando es aplicado, de manera simultánea o separada, a ambos campos». Si bien partimos de la idea de que no hay ilegitimidad en la creación intermedial por el hecho de serlo, es obligado atender a la transmisión conceptual que se da entre ambos medios.

La comprensión de la fotonovela como intermedial pasa por la revisión de dos conceptos clave: el de ficción y los neologismos ficcionalización y ficcionalizar, adaptados del inglés *fictionalization* y *fictionalise*². La literatura no siempre ha sido sinónimo de ficción, sino que, entendida desde la Antigüedad como mimesis, consistía en imitación de la realidad; sin embargo, lo que de ahí se deriva es «que la creación en cuanto a la realidad imitada no es la realidad misma, es decir, que la realidad resultante de la mimesis es otra clase de realidad, una realidad de naturaleza ficcional, el dominio o territorio del que se ocupan los estudios literarios» (Chicharro Chamorro 2013, 7). No se trata de un relativismo que niegue la diferencia entre lo imaginario y lo fáctico, como la llamada literatura de no ficción y la autobiografía, sino de la afirmación de que un relato verbal adquiere una naturaleza autónoma como artefacto inteligible en sí mismo, independientemente del hecho real que haya estado en su origen. Pero ¿puede decirse lo mismo de la fotografía, un medio cualitativamente diferente al verbal en su relación con la realidad?

La fotografía tradicionalmente se ha interpretado como un medio transparente y miméticamente superior, como indica Vilém Flusser (1998, 33-34): «Aparentemente, o significado das imagens técnicas imprime-se de forma automática sobre as suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito». Por su parte, Roland Barthes (2009) toma un camino paralelo

2. Se trata de términos aceptados en los diccionarios y definidos como «to write about a real event or character, but adding imaginary details and changing the real facts» (CAMBRIDGE UNIVERSITY 2019, s. v. fictionalize) y «Give or create a fictional version of» (OXFORD 2019, s. v. fictionalize), y que se corresponde a la voz castellana novelar: «Referir un suceso con forma o apariencia de novela» (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2019, s. v. novelar).

para indicar aquello que es peculiar de la fotografía, su noema, al poner el acento en el referente de la imagen y en su receptor necesario para hacer evidente ese referente³. También Berger (2014) cifra la especificidad de la imagen en su relación con el tiempo, el cuándo de la fotografía y la ausencia que late en ella a partir de lo que sí está presente; y toma como medida de su efectividad cierta verdad de la imagen dependiente del espectador.

Uno de los pioneros en la atención a las relaciones entre literatura y fotografía, Erwin Koppen, indica que si los textos literarios se han ilustrado minoritariamente con fotografías es debido a su naturaleza no ficticia, basándose en la tesis formalista de Barthes (1990). Si bien es cierto que no es un movimiento mayoritario, la creación de objetos intermediales no es inexistente (la nueva fotonovela lo demuestra) y aborda cualitativamente la compleja relación de la fotografía con la realidad. Pero la idea estructuralista bartheana ha sido ampliamente discutida; incluso varios años antes de que el crítico francés hablara en estos términos, Susan Sontag (1981, 17) ya había indicado que, «aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos». Sin embargo, este escepticismo sobre la fotografía de manera insuficiente ha llegado al pensamiento no especializado, y prueba de ello es el éxito de la fotonovela.

Flusser (1998) aborda la cuestión de la mimesis de la fotografía como relativa al nivel de simbolización de las imágenes. En su ensayo «Photography and History», Flusser (2002) distingue tres tipos de imágenes: prehistóricas, históricas y poshistóricas. La diferencia entre cada una viene motivada por la escritura: la imagen prehistórica es anterior a la invención de la escritura lineal; la imagen histórica está en contradicción directa o indirectamente con los textos; y la imagen poshistórica es producto del texto. En primer lugar, la imagen prehistórica se configura subjetivamente y se encuentra en la memoria; está unida a una conciencia mágica que invierte su relación con la realidad, ya que «the images are not experienced as a function of the environment, but rather the environment as a function of the images» (Flusser 2002, 126-127). La escritura viene a sustituir la conciencia mágica que simbolizaban las imágenes prehistóricas e instaura una jerarquía en que la imagen es explicada por el texto; en segundo lugar,

3. «El nombre del noema de la Fotografía será pues: “Esto ha sido”, o también: lo Intratable. En latín (pedantería necesaria ya que aclara ciertos matices), esto se expresaría sin duda así: “interfuit”: lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*Operator o Spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya. Todo esto es lo que quiere decir el verbo intersum» (BARTHES 2009, 91).

las imágenes históricas, para rebelarse contra «the linear conception of the world» que determina su significado, comienzan a ilustrar el propio texto, «fill them with imagination» (Flusser 2002, 127). En tercer lugar, las imágenes poshistóricas son las imágenes técnicas, la primera de las cuales es la fotografía, con el fin de superar la crisis de los textos (Flusser 1998, 31).

Esta tipología de imágenes, a decir de Flusser (1998 y 2002), es ontológicamente diferente. Las imágenes históricas son abstracciones de primer grado porque abstraen las dos dimensiones de un fenómeno, mientras que la imagen técnica es una abstracción de tercer grado, ya que resulta de abstraer una de las dimensiones de la imagen tradicional para dar en un texto (que sería una abstracción de segundo grado). En resumen, mientras que las imágenes tradicionales imaginan el mundo, las imágenes técnicas imaginan textos que, a su vez, conciben imágenes que imaginan el mundo.

En las imágenes tradicionales, aquellas que ha llamado prehistóricas, «é fácil verificar que se trata de símbolos», ya que es evidente la presencia del agente humano, pintor o dibujante, «que se coloca entre ellas e o seu significado» (Flusser 1998, 35), de la misma manera que el escritor se manifiesta como una conciencia canalizadora de la realidad y creadora. Sin embargo, en las imágenes técnicas, aquello que se halla entre la imagen y su significado, en este caso un aparato-operador (la cámara y el fotógrafo o cineasta), se percibe no como una traba sino como un puente: «Isto porque o complexo “aparelho-operador” é demasiadamente complicado para que possa ser penetrado: é uma caixa negra e o que se vê é apenas o input e o output» (Flusser 1998, 35). Por tanto, el análisis inmanente de Flusser lleva a desechar las conclusiones semióticas de Charles S. Peirce (1987, 264) sobre la fotografía como signo:

Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido es debido a que las fotografías han sido producidas bajo circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto con la naturaleza. En ese aspecto entonces pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos por conexión física.

John Tagg, menos de una década después de la afirmación de Sontag, construye su teorización sobre la fotografía respondiendo abiertamente a Barthes: «Un argumento central de este libro será que lo que Barthes denomina “fuerza constativa” es un complejo resultado histórico, y es ejercido por las fotografías solamente dentro de ciertas prácticas institucionales y relaciones históricas concretas, cuya investigación nos alejará de un contexto estético o fenomenológico» (Tagg 2005, 11). Su argumentación, para hacer evidentes las condiciones de significación de la fotografía como un

constructo ideológico por encima de una disposición esencialista y formal se va a valer, fundamentalmente, de Althusser y Foucault, como un trabajo dentro de una línea marxista. Esta perspectiva histórica va a demostrar que la atribuida realidad de la imagen fotográfica es resultado de una convención así asumida en determinados contextos, esto es, un pacto de descodificación, similar al pacto de ficción (y al pacto autobiográfico) que permite entender las ficciones como tales. Lo que aquí se asume, siguiendo a Tagg, es que de la misma manera que determinados contextos, como el judicial, establecen un pacto de realidad con la fotografía, el contexto literario (o artístico en sentido amplio) suscita un pacto de ficción entre la imagen y el lector a través de la ficcionalización o novelización de la fotografía, esto es, a través de darle un trasfondo narrativo. En consecuencia, la imagen fotográfica, como la creación lingüística, deja de depender miméticamente de la realidad para transformarla también⁴. Como indica Antonio Chicharro Chamorro (2013, 16), la diferenciación entre un mundo real y un mundo de ficción verbal es falaz pero conceptualmente eficaz, siempre que se entienda que «el universo de la ficción es él mismo una forma de lo real».

Para Flusser, sin embargo, la corriente marxista toma el camino que parece obvio: indagar en las intenciones de quienes usan los aparatos, como si estos obedecieran a los que miran por el objetivo y pulsan el botón: «Infelizmente, essa crítica “clássica” jamais ferirá o essencial: a automaticidade dos aparelhos» (Flusser 1998, 88), la caja negra que resulta ininteligible también para el fotógrafo. ¿Cuál es la salida, entonces?: la pugna de algunos fotógrafos contra los propios aparatos: «Contra essa automação estúpida, lutam determinados fotógrafos, ao procurarem inserir intenções humanas no jogo. Os aparelhos, por sua vez, recuperaram automaticamente tais esforços em proveito do seu funcionamento. O dever de uma filosofia da fotografia seria o de desmascarar esse jogo» (Flusser 1998, 90). La intención de este estudio es hacer de la fotonovela un instrumento práctico de la pugna contra la atribución de realidad de la fotografía en su relación intermedial con la palabra literaria, para lo cual ha de ser transgredida en su forma convencional.

¿Qué se deriva, entonces, de la *fricción* de palabra e imagen? Utilizando precisamente términos barthesianos, Cabral (1986) afirma que la fotonovela aprovecha lo «real literal» de la fotografía sobre el componente ficcional del medio narrativo. Por su parte, D. W. Foster (1986, 51) basa su análisis

4. Resulta pertinente recordar aquí el ejercicio que realiza Brecht con sus fotoepigramas, conformados por fotografías de prensa y actualidad a las que añade un epigrama de cuatro versos. Esta recontextualización de la fotografía evidencia su utilización primaria como elemento de propaganda, susceptible de fingimiento.

en el contraste de «la yuxtaposición entre el pseudorealismo del vehículo fotográfico por un lado y el alto grado de artificiosidad de las poses y demás detalles de ambientación visual que configuran la representación pictórica de la narración». Se destaca así el proceder de este género: con su falsa apariencia de copia de la realidad y su «pobreza narrativa» (Cabral 1989, 116), no es capaz de erigirse como un lugar en relación crítica con el mundo: en vez de mostrar su complejidad, simplifica la vida. Y es que no estaba lejos Amorós (1969, 11) al indicar que la función de la fotografía en estas obras no era otra que la de la «comodidad»⁵. Por tanto, la fotografía frente al dibujo permitiría una mayor identificación del lector con la historia narrada y con la ideología (conservadora) implícita, con el dominio de la verosimilitud de la fotografía sobre la ficción de la escritura.

El estudio de Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldua (2012, 47) titulado «La fotografía en las fotonovelas españolas» se limita a la recopilación de las fotonovelas, la cuantificación de las imágenes y la valoración de su contenido para llegar a conclusiones tan pobres literariamente como que, en la fotonovela que toman como prototipo, *Lucecita*, «[l]a literatura es de baja calidad, con exceso de diminutivos y los diálogos, diseñados como pie de foto, son simples, reiterativos y faltos de imaginación, aunque cumplen la función orientadora con respecto a las imágenes. El argumento es decadente, lacrimógeno y se presenta en resúmenes plagados de tópicos» (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua 2012, 47). Así, respecto a las fotografías, indican que «son rígidas, estáticas, con encuadres correctos y sin ningún valor creativo» (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua 2012, 48). Como indica Baetens (2009, 252), «la valorización de este género pasa [...] por la mejora de la calidad de las imágenes», entre otros aspectos. Por su parte, la manera en que se reproduce el texto, en globos o rótulos, hace que este tenga que estar necesariamente simplificado (Emme y Kirova 2005), así como que sea artificioso y redundante (Foster, 1986).

3. LA NARRATIVIDAD DE LA FOTOGRAFÍA: NOVELAS CON FOTOGRAFÍAS Y NUEVA FOTONOVELA

Después del de ficción, el concepto que subyace a la relación intermedial de literatura y fotografía es, estrechamente unido, el de narración.

5. Para Amorós, las fotografías destruyen el componente literario de la obra, algo que no compartimos porque la fotografía solo es un medio para mostrar la simplificación de una narración infraliteraria, no un elemento bárbaro y hostil.

En cuanto *novela*, la fotonovela previsiblemente presenta una anécdota; la cuestión es, entonces, si esta es referida de manera unitaria por ambos medios o si uno de ellos queda relegado como una ilustración del otro.

La narración parece poner la misma distancia entre literatura y fotografía que ya ponía la ficción, partiendo de la tradicional distinción de Lessing entre artes temporales y artes espaciales. La imagen, en cuanto espacial, no sería connatural a la narración, como lo demostrarían recursos tales como la plasmación simultánea de tiempos sucesivos en cuadros pictóricos.

Baetens realiza una defensa de los usos narrativos de la fotografía, contra su reduccionista perspectiva como instantánea, momento extraído del continuo temporal. Para ello, enumera los que considera que son los principales impedimentos para aceptar «la fotografía como un medio virtualmente narrativo» (Baetens 2009, 230), entre los que se hallan la infravaloración de las imágenes dispuestas en secuencia; la relación de la fotografía con la ficción frente a su uso documental; el rechazo a que la imagen quede abnegada a ilustrar sin más el texto, y, finalmente, el menosprecio de la fotonovela.

Si bien el rechazo de la dimensión narrativa de la fotografía se debe a un prejuicio, resulta forzada su defensa de la fotonovela, ya que el rechazo al prejuicio sobre su uso narrativo no ha de llevar a la condescendencia con el género. Su pretensión es la de «demostrar, o al menos [...] sugerir, que aun en este corpus [el de la fotonovela] demonizado pasan cosas que no solamente valen la pena sino que nos pueden ayudar a precisar y enriquecer nuestra lectura de la fotografía en general» (Baetens 2009, 236). Efectivamente, en la fotonovela como género intermedial se encuentran latentes las cuestiones que Baetens atisba, pero no son abordadas consciente y críticamente hasta los modos de la nueva fotonovela que él mismo determina. Por ello, lo que llama «the transformation of the photo-novel», definido como una transformación sistémica —«Changes in one or more aspects of the medium have a necessary impact on the other ones, for a medium is not a mechanical sum of elements that can be shared by other media» (2013, 147)— encaja con la concepción de transgresión que se presenta en este trabajo.

Cabría preguntarse, sin embargo, si esta transgresión es solamente posible en la fotonovela o si también se da en las novelas con fotografías y, por tanto, qué es lo que las diferencia. La fotonovela formalmente se dispone, aplicando la clasificación de Kibédi Varga (2000), como una relación primaria (es decir, ambos medios aparecen simultáneamente) en serie fija. Ello parece remitir directamente al cine, esto es, a la serie móvil. Respecto al vínculo de ambas, Sontag parece atisbar la fisura que las distancia: «El mundo fotografiado entabla con el mundo real la misma relación, esencialmente inexacta, que las fotografías fijas con las películas. La vida no

consiste en detalles significativos fijados para siempre con un fogonazo. Las fotografías sí» (Sontag 1981, 91).

Las relaciones entre literatura y cine cuentan con una larga trayectoria debido a aquello que las une, precisamente la narratividad. Así, «cada uno de los lenguajes, el literario y el fílmico, aborda la solución de los problemas del relato con recursos fácilmente equiparables» (Domínguez, Saussy y Villanueva 2016, 195), lo que ha propiciado la gran cantidad de adaptaciones realizadas. Desde su nacimiento, el cine tomó narraciones literarias que mostrar en imágenes gracias al fácil trasvase de la narración de un arte temporal a otro homólogo: «Esta homología tiene su fundamento en la relación natural existente entre la realidad narrable y la perspectiva de quien la observa desde un determinado “punto de vista”» (Domínguez, Saussy y Villanueva 2016, 195).

Las novelas con fotografías no son novelas ilustradas tal y como se conocen estas. Se trata de obras concebidas como intermediales, editadas de tal forma y en las que, presumiblemente, se da una relación compleja entre ambos medios. Si bien la terminología al respecto no es clara y la producción no es sistemática, hay ejemplos notables.

El novelista y fotógrafo Wright Morris (1910-1998) llamó a sus obras híbridas *photo-text*. *The Home Place* (1948) es una narración en primera persona sobre la vuelta a los orígenes rurales con fotografías intercaladas que ocupan toda la página. Estas no son imágenes que ilustren situaciones narradas en el texto. No hay personajes ni escenificaciones; de hecho, como serie extraída de la obra, las fotografías no constituyen una narración, sino que muestran objetos, habitaciones, edificios, incluso una figura humana tomada con el mismo sentido de naturaleza muerta que el resto. El narrador de la novela vuelve al campo, buscando un lugar para él y su familia, para sus hijos, que han nacido en la ciudad. Se trata de una búsqueda de la identidad y de la memoria, que sigue la estela de su *photo-text* previo *The Inhabitants* (1946). Este se compone de fragmentos en prosa y en menor medida en verso, junto a fotografías, principalmente de edificios, en que la mayor ausencia es la de personas. Se suscitan dos cuestiones principales. Por un lado, se trata de la forma en que Morris aborda el tema de su obra, esto es, qué es ser americano, a través de cómo la disposición de objetos y lugares delata a las propias personas: «Doors and windows, gates, stoops, samples of litter, assorted junk, anything that appeared to have served its purpose. Except people. Only in their absence will the observer intuit, in full measure, their presence in the object [...] The artifacts I selected from the great quantity present proved to be those that indelibly revealed the hand of man» (Morris 1972, «Preface to the Second Edition»). Por otro lado, se trata de la diferente concepción de ambos medios para Morris: «I was free to exclude “people” from this search,

since people, as I knew them, were the subject of my fiction, and I found them –or failed to find them–through the effort and discipline of writing» (Morris 1972, «Preface to the Second Edition»).

Hacia el final de *The Home Place* se narra una escena común en los relatos que incluyen fotografías o que las utilizan como parte del argumento: la visión y el comentario de imágenes. Se reproduce una fotografía que, a diferencia del resto, es vista como fotografía tanto por el lector como por los personajes de la narración. Estos identifican a los retratados, catorce personas posando delante de una casa. Su presencia, de repente, resulta estruendosa ante la continua ausencia de gente y evidencia la engañosa artificiosidad del resto de fotografías, en las que no hay poses, incluidas las tres en que aparece una figura humana, un anciano que no mira a la cámara, abstraído en su tarea⁶.

Este recurso narrativo también es utilizado por W. G. Sebald (1944-2001), quien dispone fotografías en sus obras literarias, no como fotógrafo, sino como un recopilador. Tanto en las obras de Sebald como en la de Morris, el narrador en primera persona va a confirmar el procedimiento que transforma la fotografía que narra una historia en la fotonovela en la fotografía que muestra una mirada, un punto de vista y una memoria.

Estas novelas son objetos intermediales en tanto que no pueden prescindir del medio fotográfico que las conforma y que crea un significado específico. Pero, de manera diferente a como ocurre en la fotonovela, los componentes permanecen separados y es en la descodificación del lector donde se combinan: «I wanted each media to exist independently –until joined in the mind’s eye of the reader. No illustrational ties» (Morris 1972, «Preface to the Second Edition»).

3.1. *Chris Marker*

En el año 1962 el fotógrafo y director francés Chris Marker (1921-2012) realiza el cortometraje *La Jetée* (Marker, 2007). Se trata de una historia de ciencia ficción que no está filmada al uso, sino compuesta por el montaje de una serie de fotografías expuestas durante unos segundos a un ritmo regular y por la narración de una voz en *off*. La película cuenta la historia de un hombre que, en el estado catastrófico que sigue a una tercera guerra mundial, es usado para establecer un vínculo con el pasado por medio de

6. Resulta curioso cómo estas fotografías, que abren y cierran el relato, establecen una continuidad que sugiere circularidad narrativa, de forma semejante a como ocurre en *La Jetée* de Marker.

un recuerdo de su infancia, lo que va a permitirle, a su vez, pedir ayuda a los humanos del futuro. El montaje, que es la técnica cinematográfica por excelencia, es aquí tomado para yuxtaponer imágenes estáticas, como en un libro de fotografías o en un álbum.

La Jetée es un filme donde la intermedialidad propia del cine (la unión de la imagen en movimiento, el sonido, la narración oral y escrita, la fotografía, etc.) se ve incluso transgredida principalmente de dos maneras: con la utilización de la imagen estática de la fotografía, en lugar de la fílmica propiamente en movimiento, y con una narración oral y escrita de la historia y la ausencia de diálogos, también relevante para transgredir el género de la fotonovela.

Así, coincidimos plenamente con Harbord (2009, 99) al afirmar que estamos ante «a hybrid of ideas about what photography and literature might forge together». Dado que la relación entre memoria y literatura es ampliamente conocida, se va a tomar como pieza de engarce con su relación homóloga entre memoria y fotografía, evidente en esta obra: «La jetée não é um filme sobre histórias ou personagens, antes a reconstrução possível do labirinto da memória, com o qual o cinema teve sempre muito que ver» (Grilo 2001, 48). Y es que los recuerdos del protagonista aparecen como fotografías de una memoria (personal y colectiva) traumatizada, fijas pero inalcanzables. Es este uso conjunto de fotografía y narración lo que hace que se construya como «una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo» (Borges 1999, 115), como en «El jardín de los senderos que se bifurcan» de Jorge Luis Borges. Marker hace mediar la relación entre cine y memoria a través de la fotografía, íntimamente unida al trauma. Por eso, el sentido de la película, el trauma, la memoria, nuestra relación con el tiempo, se halla en el uso literario de la imagen fotográfica y de la narración.

La forma de representación temporal de la imagen fija difiere de la imagen en movimiento, porque esta ya está imprimida de tiempo. Asimismo, la voz en *off* es semejante al narrador heterodiegético literario, de manera que podemos preguntarnos si se trata de una narración ilustrada por imágenes fotográficas, como un libro ilustrado en forma digital, o si se trata de fotografías comentadas por un narrador, como en un documental o en su propia película *Recuerdos del porvenir*.

En esta obra, susceptible de ser vista a la luz de los estudios de la memoria, se puede advertir la relevancia de la irrupción de la fotografía. Se reconoce una tercera guerra porque se ha visto una Segunda Guerra Mundial que, en 1962, no estaba demasiado distante. La reflexión sobre el drama europeo de la guerra –¿qué hacemos con los recuerdos de los horrores cometidos?, ¿cómo vivimos tras ellos?– está profundamente unida a su dimensión como imagen fotográfica, distinta de la pictórica o del propio testimonio oral: «The

despair of this imagined present echoes what was Marker's own recent past, World War II. The images of Paris as broken ruins and rubble resemble photographs taken immediately after the bombing campaigns» (Harbord 2009, 12). Por ello, en este sentido la conciencia que subyace a esta obra está muy próxima a las novelas con fotografías de W. G. Sebald.

La fotografía permite una visión diferente –observación espacial, detallada e ininterrumpida–, además de tematizar el propio mirar. En el filme, el objetivo busca los ojos de los personajes como objetos predilectos de la representación y los hace evidentes de varias formas: con sombras, con gafas, con el antifaz y con la única escena en movimiento real, aquella en que la mujer de sus recuerdos abre y cierra sus ojos. El cambio llega después de imágenes *cross-fades* (Harbord 2009, 36), lo que hace el tiempo «qualitatively experienced rather than measured» (Harbord 2009, 33). No es casual, en una obra conformada también por imágenes, la oportuna reflexión sobre la mirada en la Modernidad, mediada por anteojos no tan evidentes y que, por ello, no es fiable aunque lo parezca. De la misma forma, en *The Home Place* se evidencia la percepción procesada de las personas:

She had a three or four weeks old baby in her arms. This little fellow was making a racket like expensive mechanical dolls, or the gadgets they use to make babies cry on the radio. She swooped around a little, looking for Eddie Cahow, and I could hardly get over the feeling that I was in the booth of a radio studio. That's the way the real thing will strike a good many people nowadays. They won't eat fresh garden peas till they've been frozen or canned (Morris 1948, 102).

Como en la percepción de la realidad, la percepción de los recuerdos también es problemática: «Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices» (Marker 2007, min. 2:19). No en vano, el protagonista se preguntaba si había visto ese rostro o si era una creación suya para el futuro, para aquello que habría de afrontar. Es decir, ¿conserva este recuerdo porque realmente aconteció y en el futuro puede serle útil, o creó la imagen porque la necesitaba? La reflexión sobre la fiabilidad de los recuerdos se acerca a aquella desarrollada sobre la mimesis de la fotografía. Lo que el protagonista persigue es la imagen de la mujer como una fotografía antigua de su infancia que se halla fuera de su alcance⁷, de la misma manera que no puede escapar de su presente con la idea imposible del viaje en el tiempo.

7. Como le ocurre al personaje de Sebald, Austerlitz, con la supuesta imagen de su madre en un vídeo: «Parece exactamente, pienso, tal como, según mis débiles recuerdos y los escasos puntos de referencia que hoy tengo, me imaginaba a la actriz Agáta, y miro una

En 1992, Marker hizo del filme un libro *–La Jetée. Ciné-roman–* que reza: «The book version of the legendary (1964) science fiction film» (Marker 1992, en la solapa). Se trata de la misma narración, compuesta por las fotografías dispuestas en las páginas en diferentes tamaños y composiciones sobre un fondo oscuro, y el texto íntegro y exacto reproducido en inglés y francés.

Respecto a otras fotonovelas inspiradas en una película previa, en este caso las fotografías no son fotogramas congelados de un continuo de imágenes en movimiento, sino las mismas imágenes estáticas del filme. Cambia, entonces, que nosotros elegimos el tiempo que nos detenemos en cada una. En segundo lugar, en ese tipo de obras *–una fotonovela inspirada en un filme–* el texto que se reproduce no puede ser literal, porque sería necesario omitir parte del guion y aportar fragmentos narrativos que en la película simplemente se mostrarían; en todo caso, los diálogos serían literales. Pero, mientras que en otros filmes una voz es un recurso secundario, en este caso es la única voz presente, y ni siquiera hay intervenciones reproducidas en estilo directo. Por ello es posible leer el texto exacto, como si se tratara de una narración literaria antes de ser una película, de lo que deriva su literariedad. En la lectura, entonces, el lector es el narrador del filme. Por otra parte, se aprecia que el aspecto más cinematográfico es el de los sonidos diegéticos y la música incidental que se reproducen en algunas escenas de la película y que, evidentemente, no pueden ser trasladados al medio impreso⁸.

Al ver el filme y leer el libro se evidencia que la película se halla más cercana a la literatura de lo que sería normal en su género por dos razones: por la voz en *off* que narra y por el uso de las fotografías. La voz en *off* toma el papel de un narrador literario que fácilmente puede trasladarse al papel, de la misma forma que las fotografías estáticas en la hoja impresa reproducen los fotogramas ya congelados del filme. Ahora bien: ¿indica esta relación que la fotografía precisa de un texto que la acompañe para conformar una narración debido a su carencia de movimiento y a su mudez?

y otra vez ese rostro, para mí igualmente extraño y familiar, dijo Austerlitz, rebobinando la cinta, fotograma a fotograma» (SEBALD 2002, 251-252).

8. Tanto la música como los sonidos diegéticos son aquellos que forman parte de la diégesis, es decir, que provienen «de fuentes naturales que el espectador puede reconocer físicamente en la película» (XALABARDER 2005, 40). En *La Jetée* se trataría, por ejemplo, de los bisbiseos que suenan a la vez que se proyectan las imágenes de los hombres de las catacumbas. Por su parte, la música incidental es la que no tiene un origen natural en la escena, de manera que «el espectador no reconoce su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan» (XALABARDER 2005, 40).

No se trata de necesidad sino de perspectiva: si Cabral indicaba que la fotonovela se basaba en la presunción de realidad de la fotografía, dejando en segundo plano lo ficcional de la narración, Marker invierte los términos y aprovecha la narración para ficcionalizar las fotografías, que pierden su documentalismo y se recontextualizan.

Cabría preguntarse qué añade el libro respecto a la película para justificar su creación, cuestión que se vuelve más compleja dada la relación entre ambos objetos. El libro no es una adaptación de la película en el sentido tradicional, ya que no hay cambios en la historia, sino una relación transmedial⁹. Según Baltazar y Pombo (2015, 178), «the book allows for a physical closeness between the spectator, now in the position of reader, and the experience evoked by the film». Es decir, el libro establece una relación diferente con la memoria al presentarse como un objeto externo –«a second memory»– que permite la revisión y reinterpretación de nuestro recuerdo del filme, mostrando que el proceso de la memoria no se basa en la relación factual con un suceso real (como ocurre con el proceso de la ficción), sino en «a continuous process of significance» (Baltazar y Pombo 2015, 181) de construcción de los recuerdos al volver al pasado. Se trata de un recorrido circular –como el que se da en *The Home Place*– y repetitivo, ya que el recuerdo de la infancia que posee el protagonista es creado en su vuelta a él. Asimismo, hace del recuerdo infantil un punto clave de la constitución de la identidad; «Home is where you hang your childhood» (Morris 1948, 174), dice el narrador de *The Home Place*, pero imposible de rescatar.

Los primeros estudios sobre la memoria en sentido moderno se remontan a la década de 1980 como consecuencia de varios factores: la creación de un nuevo marco conceptual de pensamiento de los fenómenos culturales; el descubrimiento de autores como Benjamin, y el peso de la Segunda Guerra Mundial y del Holocausto (Alves, Soares y Rodrigues 2016, 7). Sin embargo, resulta esencial tener en cuenta que la proliferación de la imagen fotográfica ha multiplicado las fuentes documentales de la memoria colectiva, haciendo de esta, con la progresiva reproducibilidad de la fotografía, un Funes memorioso agotado por el proyecto de «un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo» (Borges 1999, 134).

Si, como filme, *La Jetée* es semejante a *Recuerdos del porvenir*, como libro, el formato remite al de un libro recopilatorio de Marker: *Starting Back*.

9. BAETENS (2016, 48) define la transmedialidad de dos formas: «First the active migration of a work (and possibly also a genre or a format) from one medium to another; and second, the immediate or eventual co-presence of this work (and possibly also this genre or this format) on various media platforms». Por otra parte, se trata del primer tipo de relación medial que define RAJEWSKY (2005, 51) como «medial transposition».

Marker, ni escritor, ni fotógrafo, ni director, sino montador, realiza un trabajo de disposición de fotografías propias y ajenas que viajan de un formato a otro y se resignifican según el contexto, hasta culminar en su cederrón *Immemory*: «Photos migrate from a lonely self-containment, to the printed page where they converse with text, into the montage factory of film, with each migration bringing additive resonance and keeping the archive alive through the belief that to plunder is to replenish» (Horrikan 2007, 143).

3.2. Marie-Françoise Plissart

Las obras de Plissart (1954) se construyen sobre la problemática básica que subyace a las relaciones entre literatura y fotografía: cómo crear obras en las que un medio, preferentemente el fotográfico, no quede supeditado al otro, esto es, no sea una mera ilustración, «an integration which in its most pure form would privilege none of its constitutive elements» (Rajewsky 2005, 52). Si Morris pretendía que la unión se diera en la percepción del lector, Plissart utiliza un marco narrativo para crear una fusión formal de ambos: «Our aim was not simply to juxtapose text and image, but to try and achieve a true fusion of the two within a narrative framework» (Benoît y Plissart 1995, 298).

Es reveladora, asimismo, su relación con la tradición de la fotonovela o fotorromance. Para ella, este no estaba limitado como medio para llegar a obras de calidad; el problema estaba en que todos los que lo habían utilizado para crear compartían la misma visión limitada del medio, carente de imaginación, en la que como fotógrafos eran un instrumento ilustrativo. Para conseguir un resultado diferente, indica, ha de olvidar la herencia del fotorromance y comenzar con una tábula rasa (Benoît y Plissart 1995, 299).

Aujourd'hui aparece en 1993, después de otras tantas novelas fotográficas y obras similares de la autora, como *Fugues*, con Benoît Peeters (1983); *Droit de regards* (1985); *Prague* y *Le mauvais œil*, respectivamente de 1985 y 1986, ambas con Benoît Peeters. Plissart define la obra como una suite fotográfica, «a truly visual piece of fiction by allowing the narrative to develop naturally from the images» (Benoît y Plissart 1995, 301).

La historia que muestra es sencilla: cuatro desconocidos llegan a una casa motivados por un personaje ausente, André, que representa su vínculo común y se disculpa en una nota por no poder estar. A partir de ahí, las situaciones fluyen entre los personajes, hasta que tienen que separarse con la partida de uno de ellos.

Aquí se presenta una primera ruptura con la fotonovela: en la obra no hay palabra añadida a las imágenes como subtítulos o diálogos, sino que las pocas palabras que contiene emergen naturalmente al ser fotografiadas.

La palabra no es paratexto de la fotografía, sino objeto de ella. Uno de los objetivos de Plissart es superar la lectura a dos niveles que se da en las obras en que conjuntamente aparecen fotografía y palabra¹⁰, y que resulta desconcertante en obras como las de Sebald. La palabra se presenta como imagen visual, caligrafía escrita o letra impresa, que es leída y vista a la vez: hay una única mirada lectora de la imagen, que no es descrita por las palabras que contiene, como en la fotonovela, ni es víctima de una esquizofrenia de medios. Mientras que en la fotonovela tradicional, palabra e imagen resultaban redundantes, aquí, sin embargo, la fotografía no puede ser descrita por las palabras que contiene.

Lo que distingue a Plissart es que construye la narración sustituyendo la voz heterodiegética que narra por la mirada heterodiegética que ve. La mirada/memoria del narrador intradiegético proporcionada por las fotografías en Sebald y Morris deja de insinuarse para convertirse en una mirada omnisciente. Por ello, si una narración reproduce las voces de los personajes, la ficción de las fotografías hace lo propio con su escritura. En un símil con la música, en Plissart la palabra es siempre palabra diegética, nunca incidental: no son palabras del narrador para el lector externas a las imágenes, sino palabras creadas por los personajes que forman parte de la diégesis de las fotografías.

Esta obra continúa la tendencia de *Droit de regards*, en que los personajes y las fotografías se insertan en marcos que les dan cabida dentro de las fotografías como modos de la narración. Es decir, la narración se configura y superpone espacialmente cuando en una fotografía aparece otra colgada de la pared que va a ser la misma imagen de la siguiente de la serie. Asimismo, los personajes son enmarcados de manera sugerente por puertas y ventanas en su movimiento.

Ciertamente, el uso de la palabra fotografiada ya está en Morris y en Sebald. En el autor alemán, el marco eminentemente literario de sus novelas propicia que en ocasiones la escritura fotografiada sea ininteligible y por ello tenga un valor visual de imagen, complementario al de la escritura, como ocurre con el diario de Ambros Adelwarth en *Los emigrados* (Sebald 2006, 150-151). Plissart hace que en su obra la palabra pueda ser leída pero no precise serlo, es decir, que no sea determinante en la creación de la narración.

10. «Our aim was to produce a work in which text and image would be subtly interwoven without either predominating or being reduced to a purely illustrative role» (BENOÎT y PLISSART 1995, 298).

A diferencia de las anteriores, las de Plissart son obras sin memoria, en un presente continuo que remite a sí mismo, con saltos *a través del espejo* y duplicación espectral, algo en lo que la fotografía siempre se ha visto involucrada como medio reproducible de manera mecánica hasta el infinito y cuya consecuencia termina siendo la ubicuidad de cada persona en lugares y tiempos diferentes, un temor que parece más acorde con el aborrecimiento de Borges (1999, 14) de los espejos y la cópula.

4. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo ha sido presentar la nueva fotonovela como una forma intermedial de literatura y fotografía necesaria en tanto que puesta en práctica de las cuestiones que la interacción de ambos medios plantea.

La relación crítica consciente de estos medios ya viene dada en otras obras como las novelas de Sebald y los *photo-texts* de Morris; sin embargo, la fotonovela se enfrenta explícitamente al problema de la narratividad de la fotografía: ¿cómo crear una narración unitaria y no redundante?

Tanto en Marker como en Plissart, los diálogos se suprimen y, con ellos, su artificiosidad con relación a la fotografía, que se libera de las poses histriónicas de las conversaciones. La palabra adopta un carácter deliberadamente narrativo y ficticio, pero no impostado, con la voz del narrador en Marker, mientras que Plissart supera la doble lectura al hacer que la palabra surja naturalmente fotografiada.

No hay rastro de contenido melodramático, demostrando que este formato puede dar pie a todo tipo de argumentos, como el de ciencia ficción. Sin embargo, la manera en que se desarrolla la narración es diferente, a tenor del lugar de la palabra en la misma.

Respecto a la dimensión temporal, la narración de Marker aprovecha la complejidad argumental que permite la palabra, abarcando el pasado, el presente y el futuro con facilidad. Plissart, por su parte, se centra en una fracción temporal más breve sin generar analepsis ni prolepsis. Ambos, sin embargo, desgranar los instantes en fotografías que materializan el transcurso de instantes. Esto, que puede resultar novedoso, era el procedimiento seguido en la interpretación de fotografías tomadas desde los aviones en la Primera Guerra Mundial como una búsqueda de información. Para encontrar lo que se buscaba era preciso realizar series de fotografías y compararlas entre ellas pues, a decir de J. J. Long (2017, 397), «evidence was very seldom self-evident: the status of the photograph as evidence was predicated on often-minute differences between one photograph

and another, differences that could in many cases only be discerned by applying highly sophisticated interpretative protocols». Esta repetición y dilatación del instante, no redundante sino reveladora, es teorizada por Marker con su concepto de «superliminal»:

Which is a sort of counterpoint to Subliminal. Instead of one frame lost in the stream of other, different frames. Superliminal is one frame lost in the stream of almost identical frames, or so it seems, for when you take 'em one by one, one happens to be the real photogram, something nobody then has perceived, not even the guy who shot it (citado en Horrigan 2007, 138).

Estas obras en que la fotografía abarca la mayor parte del espacio de la página son clara muestra de las posibilidades de la fotografía con respecto a la ficción. En ningún caso queda anulada por su relación con la realidad ni por su uso documental: su aparente mayor verosimilitud es una estrategia de la ficción, como pueden serlo la inclusión de fórmulas de textos no ficticios, como diarios, ensayos, etc. La fotografía, asimismo, permite una visión diferente y tematiza el propio mirar: el objetivo busca los ojos de los personajes como objetos predilectos de la representación. La relación de la fotografía con la memoria también es diferente, a tenor de la reflexión sobre la fiabilidad de los recuerdos y la mimesis de la fotografía, así como de la semejanza de los recuerdos traumáticos con las fotografías y de la posible reconstrucción de recuerdos con las imágenes.

REFERENCIAS

- ALVES, Fernanda Mota, Luísa Alfonso SOARES y Cristina VASCONCELOS RODRÍGUEZ. 2016. «Introdução». En *Estudos de memória. Teoria e análise cultural*, editado por Fernanda Mota Alves, Luísa Alfonso Soares y Cristina Vasconcelos Rodríguez, 7-13. Vilanova de Famalição: Humus.
- AMORÓS, Andrés. 1969. «Infraliteratura y alienación». *Ínsula* 271: 6-7.
- APARICI, Roberto. 1992. *El cómic y la fotonovela en el aula*. Madrid: De la Torre.
- BAETENS, Jan. 2009. «Alrededor de la narración fotográfica: el ejemplo de la fotonovela. On Photographic Narration: The Photo Novel Example». En *Las palabras y las fotos: literatura y fotografía / Words and Photographs: Literature and Photography*, editado por Ferdinando Scianna y Antonio Ansón, 230-253. Madrid: Ministerio de cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
- BAETENS, Jan. 2013. «The Photo-Novel: Stereotype as Surprise». *History of Photography* 37 (2): 137-152.
- BAETENS, Jan. 2016. «Between Adaptation, Intermediality and Cultural Series: The Example of the Photonovel». *Artnodes* 18: 47-55.

- BALTAZAR, Maria João y Fátima POMBO. 2015. «The Face of a Woman to Survive the War: Childhood Memory in Chris Marker's *La Jetée*». En *Photography and Cinema. 50 Years of Chris Marker's «La Jetée»*, editado por Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores and Joana Cunha Leal, 170-182. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- BARTHES, Roland. 2009. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BERGER, John. 2014. *La apariencia de las cosas: ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BORGES, Jorge Luis. 1999. *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- CABRAL, Eunice. 1986. «A fotonovela: o imaginário romântico empobrecido. As escadas de seda». *Vertice: revista de cultura e arte* 0: 113-116.
- CAMBRIDGE UNIVERSITY. 2019. *Cambridge Dictionary*. Web.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio. 2013. «Introducción. Acerca del valor de la literatura como ficción y como discurso de la conciencia». En *Estudios críticos y de literatura comparada*, editado por T. Puche Gutiérrez y R. Pardo Fernández, 7-17. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Doctorado Interistitucional en Arte y Cultura.
- DOMÍNGUEZ, César, Haun SAUSSY y Darío VILLANUEVA. 2016. *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Madrid: Taurus.
- EMME, M. J. y A. KIROVA. 2005. «Fotonovela». *Canadian Art Teacher* 4 (1): 24-27.
- FLOR, Fernando Rodríguez de la. 2010. «La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura». *ARBOR: Ciencia, Pensamiento y Cultura* 186 (743): 365-375.
- FLUSSER, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água.
- FLUSSER, Vilém. 2002. *Writings*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- FOSTER, D. W. 1986. «Verdad y ficción en una fotonovela mexicana: la duplicidad genera el texto». *Confluencia* 2 (1): 50-59.
- GRILO, J. M. 2001. «A fotografia ou –o filme antigo do que fomos–. A propósito de *La Jetée*, de Chris Marker». *Tabacaria* 10: 47-49.
- HARBORD, Janet. 2009. *Chris Marker: La Jetée*. Cambridge, Mass.: MIT.
- HORRIGAN, Bill. 2007. «Some Other Time». En Chris Marker, *Staring Back*, 137-150. Columbus: Wexner Center for the Arts.
- KIBÉDI VARGA, Áron. 2000. «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen». En *Literatura y pintura*, editado por Antonio Monegal, 109-135. Madrid: Arco/Libro.
- KOPPEN, Erwin. 1990. «En torno a algunos vínculos entre la fotografía y la literatura». En *Thomas Mann y Don Quijote: ensayos de literatura comparada*, 43-66. Barcelona: Gedisa.
- LONG, J. J. 2017. «Photography and the First World War». En *The Edinburgh Companion to the First World War and the Arts*, editado por Ann-Marie Einhaus y Katherine Baxter, 385-401. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- MARKER, Chris. 1992. *La Jetée: ciné-roman*. Brooklyn: Zone Books.
- MARKER, Chris, dir. 2007. «La Jetée». En *Obras incompletas: La Jetée; Recuerdos del porvenir; Las variaciones Marker*. Intermedio. DVD.

- MORRIS, Wright. 1948. *The Home Place*. Nueva York: Charles Scribner's Sons/Londres: Charles Scribner's Sons Ltd.
- MORRIS, Wright. 1972. *The Inhabitants*. 2.^a ed. Nueva York: Da Capo.
- OXFORD. 2019. *Lexico*. Web.
- PEETERS, Benoît y Marie-Françoise PLISSART. 1995. «Roman-photo Revisited». *History of Photography* 19 (4): 298-300.
- PEIRCE, Charles S. 1987. *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- PLISSART, Marie-Françoise. 1993. *Aujourd'hui: Suite photographique*. Zelhem: Arboris.
- PLISSART, Marie-Françoise. 1995. «Aujourd'hui. Suite photographique». *History of Photography* 19 (4): 301-311.
- RAJEWSKY, Irina O. 2005. «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités* 6: 43-64.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2019. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a edición. Web.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y María OLIVERA ZALDUA. 2012. «La fotografía en las fotonovelas españolas». *Documentación de las Ciencias de la Información* 35: 31-51.
- SEBALD, W. G. 2002. *Austerlitz*. Traducido por Miguel Sáenz Sagaseta de Ilúrdoz. Barcelona: Anagrama.
- SEBALD, W. G. 2006. *Los emigrados*. Traducido por Teresa Ruiz Rosas. Barcelona: Anagrama.
- SEMPERE, Pedro. 1976. *Semiología del infortunio. Lenguaje e ideología de la fotonovela*. Madrid: Punto Crítico.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. 1988. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- SONTAG, Susan. 1981. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: EDHASA.
- TAGG, John. 2005. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- XALABARDER, Conrado. 2005. *Música de cine: una ilusión óptica. Método de análisis y creación de bandas sonoras*. Amazon.