



# Relatos revelados

*Fotografías:* Joan Fontcuberta

*Textos:* Pilar Adón, Jorge Carrión,  
Iván de la Nuez, Miguel Ángel Hernández,  
Alicia Kopf, Valentín Roma, Irene Solà



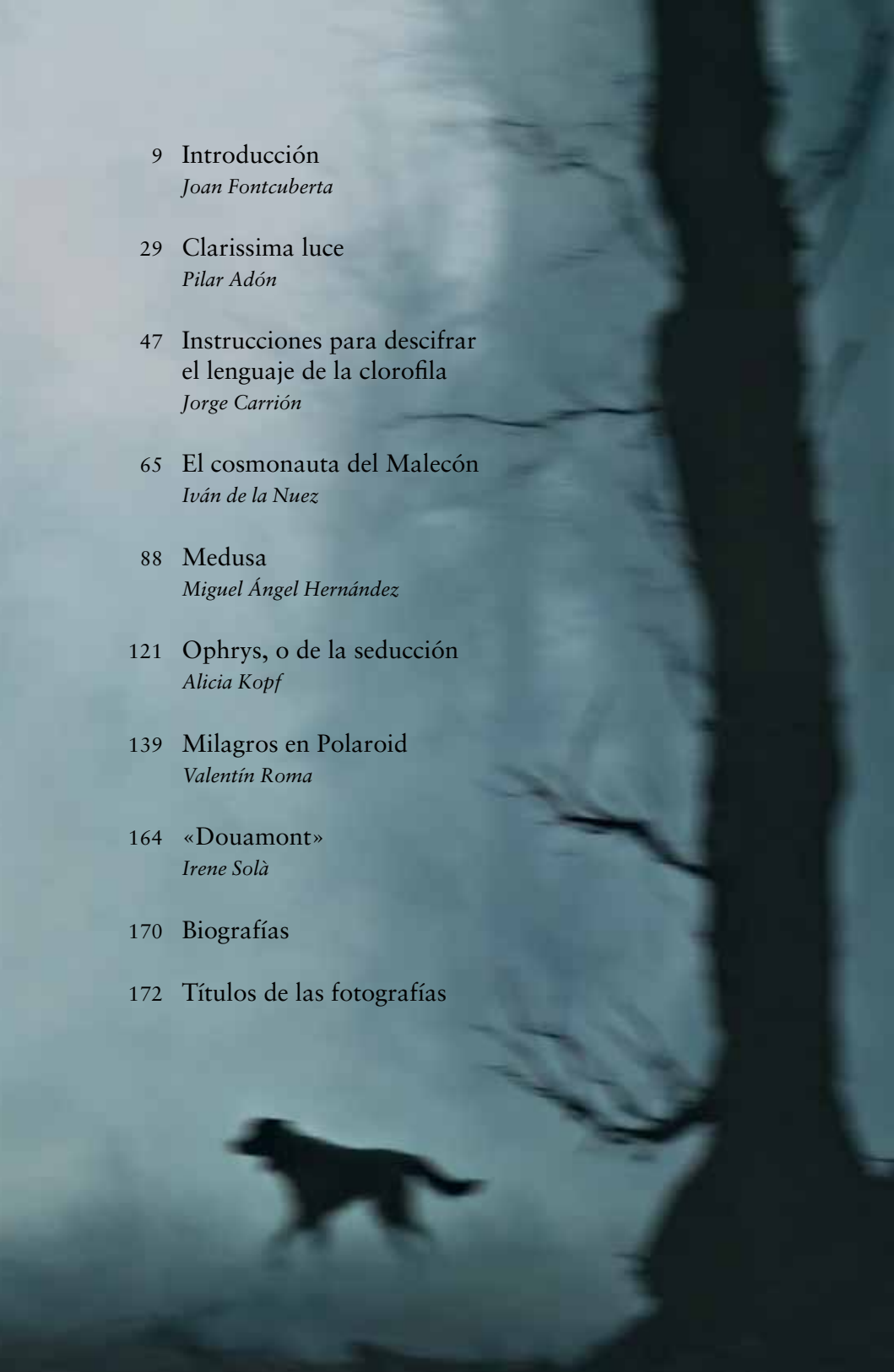
Joan Fontcuberta,  
*fotografías*

Pilar Adón, Jorge Carrión,  
Iván de la Nuez, Miguel Ángel Hernández,  
Alicia Kopf, Valentín Roma, Irene Solà,  
*textos*

# Relatos revelados

Galaxia Gutenberg



- 
- 9 Introducción  
*Joan Fontcuberta*
- 29 Clarissima luce  
*Pilar Adón*
- 47 Instrucciones para descifrar  
el lenguaje de la clorofila  
*Jorge Carrión*
- 65 El cosmonauta del Malecón  
*Iván de la Nuez*
- 88 Medusa  
*Miguel Ángel Hernández*
- 121 Ophrys, o de la seducción  
*Alicia Kopf*
- 139 Milagros en Polaroid  
*Valentín Roma*
- 164 «Douamont»  
*Irene Solà*
- 170 Biografías
- 172 Títulos de las fotografías

## Introducción

*Joan Fontcuberta*

Este libro es una especie de experimento y conviene explicitar sus antecedentes. Empecemos con los sueños. Nunca he llegado a tener claro –sé que la claridad está sobrevalorada y prefiero el enigma– si sueño con imágenes o con palabras. Más allá de las sensaciones que uno pueda tener, la cuestión atañe a la lingüística cognitiva, a la neurociencia y a la filosofía del lenguaje, disciplinas que no han conseguido llegar a consensos. Freud sostenía que los sueños son ante todo representaciones visuales que luego, al recordarlas, traducimos a palabras. Dicho de otro modo, el sueño sería una película cuyo guion debe ser narrado verbalmente. Sofisticados estudios recientes parecen confirmarlo y los artistas alegan ufanos que la ciencia está de su parte: las máquinas que analizan el cerebro mediante electroencefalografía (EEG) y resonancia magnética funcional (fMRI) muestran que durante la fase REM –cuando tienen lugar la mayoría de sueños vívidos– hay una fuerte activación de áreas visuales (corteza occipital) y una menor actividad en las áreas del lenguaje (área de Broca). Mientras soñamos, el córtex visual se ilumina como un árbol de Navidad.

Sin embargo, no todos los expertos lo ven igual. Por ejemplo, el Dr. Allan Paivio propuso la teoría del *dual coding*. En la biografía de este psicólogo y académico canadiense de ascendencia finlandesa hay detalles de novela: combatió en las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española y, apasionado de

la educación física y el *body building*, en 1948 le fue concedido el título de *Mr. Canada*. Para Paivio la mente trabaja simultáneamente con dos códigos: verbal y no verbal. En los sueños, ambos códigos pueden mezclarse: soñamos en imágenes que luego verbalizamos, o soñamos en palabras que nuestra memoria viste con imágenes, o las dos cosas a la vez, como si un código le pidiese a veces la sal al otro. Obtendríamos entonces algo así como viñetas con subtítulos, secuencias audiovisuales o diálogos que escuchamos sin ver. La predominancia de un código u otro dependería de nuestra forma habitual de pensar: habría personas más visuales y otras más verbales, condición que se explicaría por la variabilidad de individuos, culturas y contextos.

Pero referirse a esta «forma habitual de pensar» conlleva un debate igual o más complejo: ¿qué es previo, el pensamiento o el lenguaje? El motivo de este libro no es hurgar en este entuerto de altura, sino bajar a la arena de una de sus derivaciones pedestres: la conexión entre fotografía y literatura.<sup>1</sup> Cuando la fotografía nació, la escritura le llevaba más de dos milenios de ventaja. Hasta ese momento la imagen y el texto habían flirteado tímidamente, basta recordar los manuscritos ilustrados o tantos frescos y retablos trasluciendo relatos mitológicos o bíblicos. Pero fue a partir de Daguerre que la palabra y la imagen empezaron a compartir cama. Del deseo compartido a veces salió arte, a veces salió rana y a veces no salió nada. Pero siguieron intentándolo por vicio.

Rastrear las transacciones de ese vicio nos sitúa inicialmente en el Naturalismo del siglo XIX. La idea de «captar la realidad tal como es» se vio colmada con el uso de la cámara, que propor-

1. Antonio Ansón es un investigador clave en este ámbito. Su obra incluye *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura* (2000), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía* (2009), junto a Ferdinando Scianna, así como numerosos artículos sobre la fotografía en la literatura hispanoamericana. Otro académico, Enric Mira, aporta un estudio de la bibliografía sobre el tema, «Las relaciones entre fotografía y literatura», en P. Ullón de Haro (ed.), *Metodologías humanísticas y literatura comparada*, Madrid, Dykinson, 2012.

cionaba un ideal de fidelidad que era la envidia de los escritores. ¿Para qué esforzarse en largos pasajes descriptivos si una imagen podía captarlo *todo* en un instante? Autores como Émile Zola, defensor de la observación científica en la novela, se entusiasmaron con la fotografía. De hecho, Zola era un fotógrafo *amateur* y veía en el nuevo medio el modelo de la mirada clínica, objetiva y documental que buscaba trasladar a su escritura. El obturador se disparaba y el mundo quedaba atrapado en seco. La fotografía había nacido con un mandato descriptivo proclive a inventariar todo lo que existe. Pero de esta aptitud suya para registrar los hechos con tal grado de precisión y detalle se aprovecharía particularmente el gremio periodístico. La información gráfica consiguió ganar cada vez más peso: de tener una mera función ornamental en los reportajes llegó a protagonizar la crónica de las noticias en la prensa ilustrada. Entonces el fotoperiodismo inventó otro género literario: el pie de foto.

¿Pero, más allá de documentar, podía la fotografía alcanzar un estatus narrativo? ¿Tendría capacidad para detonar historias? La progresiva conquista de la subjetividad acertó con la respuesta. No tardaría en hacerse patente que la cámara no proporcionaba una mera reproducción mecánica sino una versión posible, un punto de vista personal fruto de decisiones y de valores, cuyo procesamiento era imperativo para dar con sentido. Así, la fotografía ya no aparecía como un espejo fiel, tan solo más o menos fiel, propenso incluso a la infidelidad. Y tras esa puerta entreabierta asomó la naturaleza temporal y relacional de la fotografía: su capacidad para sugerir un antes y un después, para invitar al observador a extraer argumentos, tramas y vínculos.

Pasaba por otra parte que las fotos no solían ambular aisladas sino en compadreo gregario con otras fotos. Por ejemplo componiendo álbumes: cada familia tenía el suyo, como poso de memoria de una biografía colectiva. El intersticio de una foto a la siguiente generaba un salto en el tiempo de recorrido secuencial. El álbum de familia fue la primera forma de fotonovela, a menudo una verdadera novela río. Una conclusión que no pasó

desapercibida a las antenas atentas, como la de T. S. Eliot, que en 1917 escribía a su madre: «El tiempo no es ni un antes ni un después, sino todo a la vez [...] Es como un álbum de fotos». O como la de Günter Grass: en *El tambor de hojalata*, en un capítulo titulado precisamente «El álbum de fotos», remata que ni la mejor de las novelas podrá nunca competir con cualquiera de nuestros álbumes familiares. En *El planeta americano* Vicente Verdú escribía: «El álbum familiar es la novela doméstica ilustrada, donde las páginas hacen las veces de capítulos y los retratos sostienen la trama de los afectos».

Con el cambio de siglo, el papel cada vez más maduro de la fotografía rebasó el ámbito de lo documental para funcionar como catalizador de memoria e introspección. La fotografía se acomodaba así en el terreno de lo emocional, con una ostensible carga de melancolía: la constatación del tiempo que pasa y de la transitoriedad de la vida. Esta idea la recoge Marcel Proust en su obra monumental *En busca del tiempo perdido*. En ella las imágenes fotográficas, junto con los recuerdos sensoriales, se vuelven claves para la reconstrucción del pasado. Aunque Proust no hace de la fotografía un eje central, sí refleja cómo este nuevo medio se entrelaza con la nostalgia, la identidad y la finitud, temas que muchos autores posteriores adoptarán. Los llevará a su apogeo Roland Barthes cuando reflexiona sobre el poder emocional de la fotografía en *La cámara lúcida* (1980). Aunque no se trate de ficción, este ensayo filosófico-literario influyó en muchos escritores y artistas visuales, y ayudó a consolidar una mirada teórica y literaria sobre la imagen fotográfica. En la narrativa contemporánea, aquel tono elegíaco sobre el duelo y la desaparición prosigue en autores como W. G. Sebald (*Los anillos de Saturno*, *Austerlitz*), que incorpora fotografías en sus novelas, como si fueran piezas de un archivo fragmentario ambiguo. Las imágenes no ilustran el texto, sino que lo interrumpen, lo desestabilizan y lo abren a nuevas interpretaciones.

En este punto, no querría pasar por alto un par de casos que han sido referencias a la hora de perpetrar estos *Relatos*

*revelados*. En primer lugar el libro *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), fruto de una colaboración singular entre James Agee y Walker Evans cuyo inicio fue un encargo de la revista *Fortune* para sacar punta de la pobreza extrema de familias de trabajadores del campo en Alabama durante la Gran Depresión. El proyecto, concebido como reportaje pero cuya heterodoxia final frenó su publicación en la revista, se transformó en un libro igual de inclasificable, donde las imágenes y el texto se relacionan de manera radicalmente no ilustrativa: las fotografías de Evans, austeras y frontales, abren el volumen sin pie de foto ni comentario, imponiendo su propia autonomía, mientras el texto de Agee –lírico, torrencial, obsesivo– discurre después como un ensayo-poema que oscila entre la etnografía, la confesión personal y la diatriba política. En esta disposición, palabra e imagen no se subordinan la una a la otra, sino que se tensionan, se contradicen y se amplifican. Con ello invitan al lector a una experiencia de lectura y mirada que rehúye la comodidad de la explicación directa y obliga a afrontar la crudeza de la miseria extrema sin filtros narrativos sublimadores o moralizantes.

Ya barriendo para casa, el segundo ejemplo a comentar es, genéricamente, la colección «Palabra e imagen» de la Editorial Lumen. Iniciada en 1961 bajo la dirección de los hermanos Esther y Óscar Tusquets, fue una de las propuestas editoriales más innovadoras en el panorama cultural español de la posguerra. A lo largo de una veintena de títulos se maridaron contribuciones de grandes plumas (Octavio Paz, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Rafael Alberti, Miguel Delibes) con fotógrafos de la nueva hornada «neorrealista» española (Francesc Català Roca, Oriol Maspons, Julio Ubiña, Ramón Masats, Xavier Miserachs). Cuadernos íntegramente de texto se alternaban con otros de imágenes generando discursividades paralelas, sin relaciones de dependencia aunque con lógicas intersecciones temáticas que justificaban la conexión de ambas aportaciones. De temáticas que bordeaban una disorde gama de asuntos en los

márgenes de la corrección al uso: caza, boxeo, putas, toros, ruinas y cementerios.

Hubo no pocos títulos memorables. Aunque el hito fue a mi gusto «*Izas, rabizas y colipoterras*», con fotografías de prostitutas del Raval barcelonés captadas por un Joan Colom pletórico y potenciadas con el ingenio de Camilo José Cela, la guinda la puso «*A chupar del bote*», la edición póstuma del fotógrafo valenciano Ximo Berenguer. Acompañado de un prontuario de escritos firmado por Manolo de la Mancha, pseudónimo tras el cual muchos intuían la agudeza y mordacidad de Manuel Vázquez Montalbán, este volumen no se incluyó *de facto* en la serie original debido a la muerte inesperada del fotógrafo. Solo vio la luz unas décadas más tarde al recuperarse la maqueta perdida. El libro retrata el crepúsculo de la dictadura centrándose en El Molino, el histórico *music hall* canalla de Barcelona, oasis de permisividad en el que convivían erotismo, humor y velada sátira política. Berenguer, que tomaba como modelo estilístico el celebrado *Café Lehmitz* de Anders Petersen, se apropió del título del espectáculo en cartel durante las vigiliass de la muerte de Franco. Mientras el dictador agonizaba el público coreaba «A chupar del bote», parodia de la lacra ancestral de la sociedad española: la picaresca y la corrupción.

Otra coordenada para encuadrar *Relatos revelados* es la exposición *Siempre Real/Nunca Verdadero*, lema extraído de un dibujo de Antonin Artaud que establecía la ambigüedad de la ficción como estandarte de la creación literaria y visual. Se estrenó en marzo del 2019 en el Azkuna Zentroa de Bilbao. En las justificaciones curatoriales y en ensayos subsiguientes como *Iconofagias*, Iván de la Nuez formulaba una crítica al gueto disciplinar y lanzaba una hipótesis provocadora: el arte contemporáneo ha ido derivando hacia la literatura al mismo tiempo que la literatura se ha adentrado en el terreno artístico –un fenómeno de trasvase que lleva a la bautizada como «literatura expandida». Por un lado, el arte contemporáneo, atrapado en una saturación visual que él denomina «iconocracia», ha perdido parte de su

fuerza disruptiva. En un mundo donde todo puede ser arte, el valor de la imagen decae y el arte empieza a funcionar más como texto: irónico, autocrítico, discursivo, incluso consumible como lectura, más que como experiencia estética directa. En este contexto, la fragilidad del arte –su vulnerabilidad frente a la mercantilización y banalización– se convierte en su gran fortaleza, empujándolo hacia formas más narrativas, ensayísticas, textuales.

Paralelamente, la literatura ha cruzado el Rubicón y ha ocupado un territorio que antes era exclusivo del arte visual. En lugar de limitarse a explicar situaciones o contar historias, la literatura contemporánea construye imágenes, levanta espacios expositivos con palabras, se vuelve performativa. De la Nuez cita a autores como César Aira, Michel Houellebecq, Enrique Vila-Matas, Alicia Kopf o Miguel Ángel Hernández, que ya no solo hablan de arte, sino que hacen arte desde el lenguaje mismo. Así, ambos campos convergen porque comparten una inquietud común: responder a nuestra era sumida en la hiperdensidad de imágenes y signos. El arte se textualiza y la literatura se visualiza: mientras uno se vuelve lectura, la otra suplanta la materialidad del objeto artístico. Para De la Nuez esta fluidez disciplinar es menos un síntoma de decadencia que una estrategia dialéctica de supervivencia y renovación, una manera de nombrar el presente en positivo, desbordando los moldes rígidos del pasado.

Como declinación adicional a la propuesta de De la Nuez cabría añadir la entrada en escena de lo que se da en llamar «fotoratura»: un género híbrido que surge específicamente desde la práctica fotográfica y que fusiona el concepto convencional de fotolibro con las novelas tradicionales. Aparte del precedente histórico de Wright Morris, tendríamos autores más recientes como Hervé Guibert y Sophie Calle en Francia. En España son buenos ejemplos Eduardo Momeñe (*Las fotografías de Burton Norton. Un relato de W. G. Jones*) y el prolífico Paco Gómez (*Los Modlin, Proyecto K*). Ambos se sitúan en esa equívoca tierra de nadie entre la realidad y la ficción valiéndose de estrategias de supuesta investigación o crónica histórica donde

la fotografía, más que agente verificador, asume la función de motor narrativo.

En resumidas cuentas: ya no hace falta insistir en pactos entre palabra e imagen porque el arte contemporáneo ya es literatura y la literatura ya es arte. Se han fagocitado entre sí. Y esta metamorfosis cruzada implica la fusión de tradiciones que antes andaban a la greña y nos sitúa en un terreno híbrido, incómodo y promiscuo. Aquellas tradiciones se han hecho ahora una sola carne, se potencian y transmiten nuevas formas de pensar y nombrar nuestros imaginarios visuales y textuales.

En esa tesitura pergeñé un proyecto coral: conectar mi trabajo fotográfico con una selección de narradores españoles con los que estimaba que podía haber sintonía. Autores admirados que contradicen aquel aforismo sentenciando que la genialidad es un accidente y la fama un malentendido. Darles entonces carta blanca para que eligiesen cualquiera de mis obras y hasta ofrecerme si fuera necesario a crear de nuevas según indicaciones consensuadas para que ellos y ellas se explayasen a continuación componiendo un relato, el que les apeteciera escribir como respuesta, del que no tendrían que rendir cuentas. Podían tomar las imágenes al pie de la letra o pasarlas por el túrmix de su creatividad: no pedía un homenaje sino un sabotaje.

Ordenadas por fecha de nacimiento, las firmas invitadas fueron: Iván de la Nuez (1964), Valentín Roma (1970), Pilar Adón, (1971), Jorge Carrión (1976), Miguel Ángel Hernández (1977), Alicia Kopf (1982) e Irene Solà (1990). El escalado de edad en el grupo es de veinticinco años, por lo que suponen un corte generacional representativo. Incontestablemente conforman un mapa vivo y plural de la narrativa española contemporánea, donde conviven el rigor poético y la experimentación estilística, la pulsión ensayística y la ficción pura, la mirada íntima y el comentario metaliterario. Si Adón y Solà aportan una escritura de gran carga lírica y sensorial, con misterios resonando sobre una naturaleza que se estremece, Hernández y De la Nuez fabulan avispados hilos argumentales que especulan con fantasías

inquietantes. Carrión problematiza la noción misma de autoría y los modos de redacción en la era de la IA. Kopf despliega una prosa que dialoga con la crónica, el ensayo y el pensamiento crítico, mientras que Roma se recrea en una inventiva de filo irónico que roza el delirio. Diferentes en tono, tema y estrategia, comparten, sin embargo, una envidiable técnica narrativa y una misma voluntad de expandir los límites del relato y de responder, desde la literatura, a los interrogantes estéticos, políticos y emocionales de nuestro tiempo. Pero sobre todo, lo más importante es que, a excepción de Adón, todos han tenido o mantienen aún experiencia profesional en la práctica artística, la crítica de arte o el comisariado de exposiciones, lo que les inscribiría de pleno derecho en esa categoría de la literatura expandida abogada por De la Nuez.

En el pódium de mis películas de culto se encuentra *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni. Más que un simple *thriller*, es un ensayo filosófico sobre el carácter ilusorio de las imágenes, que arranca del relato *Las babas del diablo* (1957) de Julio Cortázar. En él leemos: «Las fotos cuentan, pero nunca lo cuentan todo: la novela empieza en los márgenes de la imagen». Es un buen colofón.

Y con todo esto dicho, este libro ya no se explica, se vive. Se sobrevive. Se sospecha. Porque lo que hay en sus páginas es apuesta y riesgo: palabra e imagen saltan sin red. Ojalá consigan una cabriola gloriosa. Queda al arbitrio del lector. Porque esto no es TikTok. Aquí se viene a pensar o a salir herido. Buena suerte.





Publicado por  
Galaxia Gutenberg, S.L.  
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª  
08037-Barcelona  
info@galaxiagutenberg.com  
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: noviembre de 2025

© de los textos: sus autores, 2025  
© de las imágenes y textos introductorios: Joan Fontcuberta, 2025  
© de la traducción de los relatos de Irene Solà y Alicia Kopf: Noemí Sobregués, 2025  
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2025

Dirección de arte: Jordi Ortiz  
Impresión y encuadernación: Serper  
Depósito legal: B 15450-2025  
ISBN: 979-13-87605-61-2

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública  
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización  
de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO  
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear  
fragmentos de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 45)