

# Magdalena Perkowska

---

## Historia, fotografia y metaficción en Mil y una muertes, una novela fotográfica de Sergio Ramírez

---

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y  
antropológicos nr 9, 35-51

---

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Magdalena Perkowska

## HISTORIA, FOTOGRAFÍA Y METAFICCIÓN EN *MIL Y UNA MUERTES*, UNA NOVELA FOTOGRÁFICA DE SERGIO RAMÍREZ

**Resumen:** *Mil y una muertes*, la última novela del nicaragüense Sergio Ramírez (2004), es una ambiciosa construcción ficcional que combina la exploración de la identidad histórica de Nicaragua, la indagación de la identidad personal del protagonista, un viaje autorial en pos de una historia y una reflexión metaficcional sobre historia y ficción. Esta última se realiza mediante la interacción del componente verbal y visual de la novela: 28 fotografías aparecen insertadas en el texto y muchas más se presentan en él en forma de *ekphrasis*, como imágenes textualizadas.

El objetivo del presente estudio es mostrar que el significado de las fotografías en la novela no se reduce al valor documental que se les suele atribuir. La combinación de narrativa y fotografía permite conceptualizar *Mil y una muertes* como una novela fotográfica, una representación transartística en la que la imbricación de lo verbal y lo visual produce un lugar textual de resistencia.

La presencia de las fotografías fractura la superficie del texto, creando un pliegue metaficcional, por medio del cual el autor cuestiona el proceso representacional asociado con el discurso histórico. La novela desafía la noción de que una fotografía es una huella material exacta o un documento fiel de la realidad (pasada), mientras que el texto fotográfico se constituye en una puesta en abismo visual del procedimiento novelístico de Ramírez.

**Palabras clave:** novela fotográfica, historia, fotografía, documento, imagen textualizada, metaficción

**Title:** History, Photography, and Metafiction in *Mil y una muertes*, a photographic novel by Sergio Ramírez

**Abstract:** *Mil y una muertes*, the last novel by the Nicaraguan writer Sergio Ramírez (2004), is an ambitious fictional construction that intertwines an exploration of Nicaragua's historical and the protagonist's personal identity, an authorial journey in pursuit of a story, and a metafictional reflection on history and fiction. The latter is carried out through the interplay of the verbal and the visual components of the novel: 28 photographs are inserted into the text and many more are rendered through *ekphrasis*, as textual pictures.

The objective of this essay is to show that the meaning of the photographs in the novel should not be reduced to the documentary value that is usually attributed to it. The combination of narrative and photography allows to conceptualize *Mil y una muertes* as a photographic novel, a transartistic representation in which the interweaving of the verbal and the visual produces a textual site of resistance. The insertion of photographs fissures the text's surface creating a metafictional fold by means of which the author challenges the representational process associated with the historical discourse. The novel questions the notion of photograph as an exact material trace or a faithful document of (past) reality, while the photographic text constitutes a visual *mise en abyme* of Ramírez's novelistic strategy.

**Key words:** Photographic novel, history, photography, document, textual picture, metafiction

*Una fotografía es una caja de música, un caracol de infinitas e irisadas resonancias...*

Sergio Ramírez, *Tiempo de fulgor*

A partir de la década de los ochenta, emerge en la literatura latinoamericana un pequeño corpus de novelas que combinan la narración de una historia ficcional con fotografías. *La llegada* (*Crónica con "ficción"*) de José Luis González (Puerto Rico, 1980), *Las genealogías* de Margo Glantz (México, 1981), *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson (Argentina, 1991), *Tinísima* de Elena Poniatowska (México, 1992), *La destrucción del reino* y *El mundo sin Xóchitl* de Miguel Gutiérrez (Perú, 1992 y 2001), *La mujer de Strasser* de Héctor Tizón (Argentina, 1997), *Libertad en llamas* de Gloria Guardia (Panamá, 1999), *El daño* de Seatiel Alatríste (México, 2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y *Jacobo el mutante* (2002) de Mario Bellatín (Perú/México) y *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez (Nicaragua, 2004) son las novelas que ejemplifican la interacción entre lo verbal y lo visual en la ficción contemporánea<sup>1</sup>. Para diferenciar esta variante de ficción de la fotonovela, propongo llamarla "novela fotográfica", calcando la designación, aunque no necesariamente el concepto, del término "ensayo fotográfico", una de las modalidades predominantes de la forma sintética que W.J.T. Mitchell llama "imagetext" (texto-imagen) (1994: 83)<sup>2</sup>. La mayoría de las novelas del corpus pertenece al subgénero de la novela documental que se sitúa en la frontera ontológica entre lo ficcional y lo factual (Foley 1986: 25)<sup>3</sup>. Dicha característica y la idea comúnmente aceptada de que las fotografías son un vestigio material de la realidad retratada (Arnheim 1974: 149-161; Sontag 1977: 154)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Es posible afirmar que estos textos híbridos representan apenas una de diversas modalidades intero transartísticas que en la misma época (a partir de los 80) surgen en la literatura latinoamericana. Otras tendencias serían, por ejemplo, la novela cinematográfica, cuyo iniciador es Manuel Puig, o la novela bolaro, que conjuga la narrativa con las estructuras y contenidos propios de este género musical.

<sup>2</sup> El *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia* define la fotonovela como "relato, normalmente de carácter amoroso, formado por una sucesión de fotografías de los personajes, acompañadas de trozos de diálogo que permitan seguir el argumento" (1992 I: 989). "Imagetext" designa "a dialectical picture" (Mitchell 1994: 9) que puede entenderse como "a composite synthetic form or as a gap or fissure in representation" (83). El ensayo fotográfico es "a literal conjunction of photographs and text – usually united by a documentary purpose, often political, journalistic, sometimes scientific" (285-286). Mitchell explica que "The normal structure of this kind of imagetext involves the straightforward discursive or narrative suturing of the verbal and visual: texts explain, narrate, describe, label, speak for (or to) photographs; photographs illustrate, exemplify, clarify, ground, and document the text" (94). Sin embargo, esta relación entre el elemento verbal y visual puede ser también muy diferente, como sucede en *La chambre claire* de Roland Barthes (1980), uno de los ensayos fotográficos más famosos, donde se observa "a consistent subversion of the textual strategies that tend to incorporate photographs as «illustrative» or evidentiary evidence" (Mitchell 1994: 302).

<sup>3</sup> Las principales formas de este perfil genérico son la novela (auto)biográfica, histórica, testimonial y periodística. Las obras del corpus que menos se ajustan a esta descripción son las novelas de Tizón y Bellatín.

<sup>4</sup> En la teoría, las opiniones están divididas. Compárense los estudios de Sontag, Snyder & Allen, y Barthes ("El mensaje fotográfico", "La retórica de la imagen" y *La Chambre claire*), que conceptualizan la fotografía como un modo de representación y construcción artística, con los de Bazin ("[t]he photographic image

explican la aparente naturalidad con la que éstas se insertan en el texto de las novelas fotográficas: parecen ser un complemento documental, un elemento de veridicción que corrobora los hechos enunciados en la narrativa<sup>5</sup>. Sin embargo, esta motivación es engañosa porque la incorporación de la fotografía en la narrativa no se limita a la función documental e ilustrativa (aunque ésta no desaparece del todo), sino que responde a una gama más amplia de objetivos. Como explica Mitchell, la imbricación de la experiencia verbal y visual en un texto-imagen produce una fisura que revela el carácter heterogéneo de la representación y es, a la vez, un lugar de resistencia (1994: 285 y 289). Este intersticio representacional se debe al hecho de que las fotografías se insertan en la novela según el principio del montaje en el que “the superimposed element disrupts the context in which it is inserted” (Benjamin 1986: 234). En concordancia con esta idea, Theodor W. Adorno sostiene que el montaje articula la discontinuidad, porque reniega de la unidad enfatizando la disparidad de las partes, aunque, al mismo tiempo, reafirma la unidad como el principio de la forma (1984: 222). Lo crucial es que la técnica de montaje, así como la discontinuidad o disonancia formal como su efecto rompen la armonía que es, según Adorno, la expresión de la ideología de afirmación y clausura (1984: 225-229). La presencia de las fotografías interrumpe el desarrollo lineal de la narrativa y crea un pliegue representacional que perturba la superficie del texto; obligando al lector a mirar con intensidad, revela tensiones semióticas y complejidades discursivas que, a su vez, producen significados estéticos, éticos y políticos<sup>6</sup>.

La más reciente novela fotográfica publicada en América Latina es *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez (Nicaragua, 2004). Como las demás novelas de este autor, *Mil y una muertes* es una ambiciosa construcción ficcional que combina la indagación de la identidad histórica de Nicaragua, la exploración de la identidad del protagonista, un viaje del autor en pos de su relato y una reflexión metaficcional sobre literatura y fotografía. El protagonista es un ficticio fotógrafo nicaragüense de apellido Castellón, un presunto hijo póstumo de Francisco Castellón (1815-1855), político liberal, Ministro de Asuntos Generales y el Supremo Director Provisorio del Estado (11 de junio 1854 – 2 de septiembre 1855), a quien la historia le imputa el nefasto contrato con el filibustero William Walker. La vida de Castellón-fotógrafo transcurre en Nicaragua y Europa (Francia, España y Polonia) y se extiende a caballo entre los siglos XIX y XX, dos centurias fundacionales en la historia nicaragüense y cruciales en la europea. Su figura hilvana los diferentes sucesos, lugares y temporalidades de la diégesis por medio de la cual Ramírez teje tres líneas

---

is the object itself”, 1967: 14; la fotografía es un proceso mecánico “in the making of which man plays no part”, 1967: 12), Arnheim (“the physical objects themselves print their image by means of the optical and chemical action of light”, 1974: 155) y Walton para quien la transparencia es la principal característica de la fotografía: “Photographs are transparent. We see the world through them” (1984-1985: 251).

<sup>5</sup> Las dos novelas de Miguel Gutiérrez, con las fotografías de Julio Olavarría son una excepción, porque las imágenes, altamente simbólicas y poetizadas, señalan de entrada la ruptura con la función documental.

<sup>6</sup> Para un ejemplo de este tipo de lectura, véanse mis estudios sobre *La llegada, Fuegia y Tinísima*: “El ojo de la guerra: reflexiones sobre el corpus fotográfico en *La llegada (Crónica con “ficción”)* de José Luis González”, “«Things Were Different Then»: Photographic and Narrative Construction of Loss in Eduardo Belgrano Rawson’s *Fuegia*” y “Entre palabras e imágenes: las fotografías como dispositivo metaficcional en *Tinísima* de Elena Poniatowska”, respectivamente.

de reflexión: la primera versa sobre las ilusiones frustradas de la historia nicaragüense, la segunda despliega una imagen escurridiza del ser humano sometido al juego de sus propias fantasías y frustraciones y atrapado entre la bajeza y la grandeza de sus acciones, mientras que la tercera, metaficcional, concierne, por un lado, a la relación posmoderna entre historia y ficción y, por el otro, a la posición del artista (un fotógrafo, un escritor) frente al objeto de su actividad representacional<sup>7</sup>. El complicado entramado narrativo de la novela contiene veintiocho imágenes (fotografías, en su mayoría) y numerosas fotografías textualizadas, es decir, que no se ven, sino que se leen. Las características del texto fotográfico, y su función con respecto al pliegue metaficcional de la novela son la materia del presente estudio que se apoya en las disquisiciones teórico-críticas de Susan Sontag, Roland Barthes y W.J.T. Mitchell.

## UNA NOVELA FOTOGRÁFICA CON PARADOJA

La primera señal de la motivación<sup>8</sup> fotográfica de *Mil y una muertes* se manifiesta en el título, aunque el nexo interartístico no se revela inmediatamente, porque los versos de Xavier Villaurrutia que Sergio Ramírez cita en el segundo epígrafe (“Duerme aquí, silencioso e ignorado,/ el que en vida vivió mil y una muertes...”), sugieren otra pauta de lectura, identificando uno de los temas de la novela: la idea de la frustración que es la muerte de una ilusión. En este sentido, la novela narra “mil y una muertes”, tanto individuales (la historia de Castellón-padre, Castellón-hijo, su madre Catherine, el rey Frederick, Chopin, George Sand, Darío, Napoleón III) como nacionales (Nicaragua). Según sugieren Dixon Moya (2005: 1) e Iván Uriarte (2005: 2), el título puede ser también una alusión a las diferentes muertes del personaje Castellón que Sergio Ramírez imagina al reconstruir su historia (dos versiones diferentes en el campo de concentración de Mauthausen, otra en Mallorca después de la liberación, otra más acuchillado en una cantina de León y, finalmente, enterrado por una avalancha de lodo durante el huracán Mitch en 1998), todas posibles, ninguna segura o confirmada, dada la naturaleza contradictoria de las fuentes, entre las cuales figuran también unos “recuerdos del porvenir”, es decir, visiones, intuiciones o deseos de la muerte manifestados por el personaje.

A la vez, el título es una referencia oblicua a la fotografía, como proceso y resultado, que se revela en una lectura simultánea de la novela y las teorías sobre la fotografía elaboradas por Sontag (*On Photography*, 1973) y Barthes (*La Chambre claire*, 1980), con quienes Ramírez parece dialogar tácitamente en sus “auscultaciones fotográficas”<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Para una lectura de las dos primeras líneas temáticas de la novela, véanse Perkowska 2007, 2008b.

<sup>8</sup> Uso el término en el sentido definido por Boris Tomashevsky: “The network of devices justifying the introduction of individual motifs or of groups of motifs is called motivation” (1965: 78).

<sup>9</sup> Nada en la novela evidencia la existencia real de tal diálogo. Se trata más bien de una asociación surgida en el proceso de lectura, aunque las analogías que se detectan entre las teorías fotográficas de Sontag y Barthes, por un lado, y la reflexión sobre la función de las fotografías en la novela, por el otro, sugieren que el autor nicaragüense conoce muy bien los planteamientos expuestos en *On Photography* y *La chambre claire*.

Ambos pensadores establecen un nexo entre la fotografía y la muerte. En primer lugar, perciben el acto de fotografiar como una forma simbólica de violencia, comparable con la agresión, la violación o el asesinato: “There is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them. [...] Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder – a soft murder, appropriate to a sad, frightened time” (Sontag 1977: 14). El campo semántico de la fotografía confirma este aspecto de la actividad fotográfica: en inglés se habla de “loading” y “aiming” una cámara o “shooting” una foto o una película; en español, la cámara posee un botón disparador, un visor y una palanca de carga<sup>10</sup>. En segundo lugar, ambos observan que la acción del fotógrafo cosifica al sujeto fotografiado, porque lo convierte en un objeto. Para Sontag, fotografiar “turns people into objects that can be symbolically possessed” (1977: 14); Barthes sostiene que la fotografía (como hecho/arte) implica la transformación de uno mismo (“moi-même”) como sujeto en otro-objeto, a la vez que conduce a un “afantasmamiento” del sujeto: “Imaginairement, la Photographie [...] représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet: je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre” (1980: 30). Por último, la fotografía perturba, o inclusive destruye, la percepción familiar del tiempo, proyectando el pasado sobre el presente (“ya está muerto”) o el presente sobre el futuro (“morirá”). Barthes ve en ella la imagen “qui produit la Mort en voulant conserver la vie” (1980: 144); para él, la “catástrofe” de la muerte está inscrita en toda fotografía, incluso si la persona retratada todavía está viva (1980: 150). A su vez, Sontag escribe que “Photography is the inventory of mortality. [...] Photographs state the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction, and this link between photography and death haunts all photographs of people. [...] The photographs [transmute], in an instant, present into past, life into death” (1977: 70). En *Mil y una muertes* Ramírez presenta a Castellón al acecho de oportunidades fotográficas, muestra la ineludible conversión del sujeto representado en objeto de representación y subraya el *pathos* de la muerte al incorporar o aludir a fotografías de personas ya fallecidas (Chopin, George Sand, el Archiduque Luis Salvador, Darío), las que con más fuerza evidencian la lectura catastrófica del tiempo suprimido (Barthes 1980: 150). Tanto es así que en la medida en que progresa la lectura, el título *Mil y una muertes* adquiere otro significado, porque se constituye en una metáfora de las operaciones fotográficas relatadas en la novela y una referencia a la inscripción de la muerte en las fotografías que ésta incorpora.

Si el título no expone directamente el pre-texto fotográfico de *Mil y una muertes* y es necesaria una lectura en dos planos para que éste quede revelado, la organización de la novela lo pone en evidencia<sup>11</sup>. Ésta se divide en dos partes casi iguales, tituladas

<sup>10</sup> En polaco, una “fotografía” es “zdjęcie”, palabra que se origina en el verbo “zdjąć”, es decir, quitar, pero también eliminar. Sobre esta perturbadora connotación de la palabra “zdjęcie” en relación con las reflexiones de Barthes en *La chambre claire*, véase Wawrzeczka (1997: 91 y 96-97).

<sup>11</sup> También las carátulas de las ediciones de 2004 (México) y 2005 (España) sugieren el lugar protagónico de la fotografía en la novela. Ambas son un *collage*. La de la edición mexicana presenta un fondo de calaveras rosas, amarillas, violetas y azules sobre el cual se colocan tres retratos fotográficos de Rubén Darío (lo que hace pensar, engañosamente, que la novela es sobre el poeta, quien es en ella apenas uno de los personajes). La cubierta de la edición española muestra una sugestiva superposición de dos fotografías que

“Camera obscura” y “Camera lucida”, respectivamente. La referencia a estos dos instrumentos ópticos, la forma primitiva de la actual cámara fotográfica (que, como objeto, “es casi un personaje central, silencioso pero elocuente” en la novela) (Uriarte 2005: 3) y un instrumento de dibujo que hace pensar, al mismo tiempo, en el título español e inglés del ensayo de Barthes (*La cámara lúcida – Camera lucida*), apunta a las técnicas de representación asociadas con ellos. La *camera obscura* proyecta una imagen invertida de una realidad o un objeto, mientras que la *camera lucida* superpone en una superficie la imagen del objeto por dibujar y la mano/el lápiz que lo dibuja. Ahora bien, al co-tejar el contenido de los capítulos contenidos en cada una de las partes, uno descubre que la primera (“Camera obscura”) se construye según el principio de inversión (Sergio Ramírez-narrador cuenta en los capítulos impares su descubrimiento del fotógrafo Castellón; este descubrimiento representa la extensión y la última etapa de la historia de Castellón que él mismo relata en orden cronológico en los capítulos pares), mientras que la superposición es el recurso en la segunda (las historias narradas por Sergio Ramírez y Castellón van acercándose, hasta que se superponen en el último capítulo, cuando el nieto de Castellón le entrega a Sergio una copia mecanografiada de las memorias del fotógrafo).

Los indicios de la motivación fotográfica presentes en los elementos paratextuales de la novela anticipan la inclusión del texto fotográfico en la diégesis y en la narración. Recorro a la palabra “texto” porque se trata de dos series heterogéneas: la primera es visual y contiene 28 imágenes, mientras que la segunda es un conjunto de imágenes textualizadas que capturan lo visual con la palabra, mediante descripciones ekfrásticas. Representan dos variantes del “imagetext”: “pictorial texts” (Mitchell 1994: 209) y “textual pictures” (109) que se entrelazan intrincadamente en el espacio narrativo de la novela. En la serie visual figuran retratos (reproducciones de pinturas o grabados) y fotografías de algunos personajes históricos de la diégesis (el Archiduque Luis Salvador Habsburgo, su extravagante séquito y su amante Catalina, Francisco Castellón, el Conde Giuseppe Primoli, Napoleón III, Darío vestido de monje cartujo, William Walker, George Sand), fotografías de personas reales pero anónimas que prestan su cara a algunos personajes ficcionales de la diégesis (Teresa Bonnin, el maestro Leonard, el rey Frederick), instantáneas turísticas de Mallorca (en algunas de ellas aparece Sergio Ramírez) y una imagen-ejemplo del periodismo fotográfico contemporáneo. Con la excepción notable y significativa de esta última fotografía, todas las demás son efigies públicas, retratos oficiales o rituales y *souvenirs* turísticos. En todo caso, son imágenes de lo normal y aceptado, fotografías que podrían pertenecer a un museo o un libro de historia, un salón o un álbum familiar.

Ahora bien, *Mil y una muertes* es una novela que encierra una paradoja: es, al mismo tiempo, la más y la menos fotográfica de las novelas del corpus. Paradójicamente, el *más* tiene que ver con la abrumadora presencia de conceptos y elementos provenientes

---

parecen antiguas: el torso desnudo de una mujer y una escena de calle en la que destacan los coches estacionados a lo largo de la acera en el segundo plano y un grupo de tres hombres vestidos de abrigos y sombreros de copa, en el primero. El cuerpo de la mujer, algo borroso, parece ser un “puente” entre este grupo y los coches en la acera opuesta.

del campo de la fotografía (como práctica y teoría) tanto en la diégesis (el personaje de Castellón y el paulatino descubrimiento y comentario de su “obra fotográfica” por parte de Sergio Ramírez) como en la estructura y el marco paratextual de la novela; el *menos*, con la serie fotográfica propiamente dicha, incrustada en la novela. Su presencia no altera ni perturba la superficie del texto, no crea complejidades discursivas, como sucede en *La llegada*, *Fuegia* o *Tinísima*. En estas novelas, las fotografías configuran una secuencia de significación, una narrativa; es posible conceptualizarla como un foto-relato que cuenta una historia y posee cierta independencia con respecto al texto en el que se incrusta. Esto se debe a la selección de los objetos representados en las fotografías que es, según explica Barthes, una de las principales estrategias de connotación porque los objetos “constituyen excelentes elementos de significación [...] [S]on los elementos de un verdadero léxico, estables al punto de poder constituirse fácilmente en sintaxis” (1972a: 120). La secuencia une cada uno de estos significados o léxicos en una sintaxis más extendida, en la que “el significante de la connotación ya no se encuentra [...] a nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino a nivel [...] del encadenamiento” (121). La serie fotográfica en *Mil y una muertes* carece de este encadenamiento sintáctico; el proceso de significación depende del texto que contextualiza las imágenes y ancla su significado reduciendo la polisemia que caracteriza incluso las más realistas de las fotografías (Barthes 1972b: 131; Sontag 1977: 23 y 109). Las fotos, por su parte, desempeñan la función tradicional de ilustrar y documentar lo que el texto refiere. Se produce así lo que Mitchell denomina un “straightforward exchange of information between text and image” (1994: 287), en otras palabras, un intercambio fluido entre lo visible y lo legible. Más allá de la interrupción de la estructura y lectura diacrónica propia de un texto narrativo, no surge ninguna tensión; la coexistencia del discurso textual y visual no genera la fisura de resistencia en la que se originaría un pliegue representacional. Subordinada al texto en su función ilustrativa, la serie visual se vuelve casi invisible<sup>12</sup>, en tanto que el cuestionamiento del proceso representacional se delega a la serie fotográfica textualizada.

## LAS FOTOGRAFÍAS TEXTUALIZADAS

La serie textualizada comprende 24 instancias (cada instancia puede incluir más de una fotografía) en las que una detallada descripción ekfrástica captura lo visual con la palabra, creando imágenes textuales o “prose picture[s]” (Hirsch 1997: 3), es decir, imágenes (fotográficas) que sólo existen en palabras. En realidad, no siempre se trata de una descripción porque, como se verá adelante, algunas de las imágenes verbales son

<sup>12</sup> La edición mexicana (2004), que fue la primera, no contiene fotografías. Sergio Ramírez aclara en la entrevista con María Esther Gilio que la idea de incluirlas fue de la editora española. Esta información ayuda a explicar la ausencia de la unidad sintáctico-significativa en la serie y la relación tradicional entre las imágenes y el texto comentadas arriba. Por otra parte, en la misma entrevista, Sergio Ramírez da a entender que las fotografías formaron parte del proceso de escritura, como un punto de partida (2006). En la entrevista con Ángel Berlanga, habla de “asimilar las fotografías y después tratar de escribirlas” (2005b: 1), procedimiento que se observa en la serie textualizada y que se comentará adelante.



inventadas, aunque la invención probablemente se basa en una reelaboración o un reciclaje imaginativo de fotografías existentes que forman parte del acervo cultural o personal del escritor. Por lo tanto, es mejor referirse a la evocación o escritura ekfrástica, si bien el término es paradójico. Para Ramírez, esta *escritura de fotografías* forma parte del proceso de escritura de la novela, porque “Uno puede imaginarse toda una historia a raíz de una foto” (*apud* Martínez 2005: 1); también es un elemento crucial de las dos líneas de la diégesis, narradas por Sergio Ramírez y Castellón, respectivamente. En la primera, Sergio Ramírez, personaje y narrador de los capítulos impares de la novela, relata la serie de encuentros fortuitos con las fotografías de Castellón que lo empujan a realizar una pesquisa acerca de este personaje y su obra, la que termina cuando Rubén, el nieto del fotógrafo, le entrega al escritor una copia mecanografiada de las memorias de su abuelo. Sergio Ramírez-narrador describe/evoca/escribe las fotografías de Castellón descubiertas en el transcurso de esta búsqueda, como también las de otros fotógrafos y las que pertenecen a las colecciones de los museos o archivos visitados durante el recorrido autorial en pos de una historia (la casa natal de Chopin en Żelazowa Wola, la datcha-museo de Turguéniev en Bougival, el Palacio de Rey Sancho en Valldemossa y el Can Son Marroig en Mallorca). En la segunda línea de la diégesis (los capítulos pares), Castellón-narrador escribe la historia que persigue Sergio Ramírez, es decir, el relato de su vida, que empieza con la historia de su padre (Francisco Castellón) y termina con un sueño o “recuerdo del porvenir”, cuyo último episodio se sitúa en el momento cuando el huracán Mitch azota Nicaragua, en octubre de 1998. En el marco de esta narrativa, Castellón describe y comenta también sus actividades, búsquedas, hallazgos y frustraciones de fotógrafo, proveyendo detalles y explicaciones que Sergio Ramírez-narrador no podría conocer.

La serie textual de fotografías se divide en varios subgrupos o subsecuencias. La primera de ellas consiste en la descripción ekfrástica propiamente dicha de algunas de las imágenes incluidas en la serie visual: las de Rubén Darío en hábito de cartujo, el séquito del Archiduque o el retrato de Catalina Segura (la amante del Archiduque y, en la novela, la esposa de Castellón), supuestamente de autoría de Castellón (en otras palabras, son fotografías de figuras reales e históricas, atribuidas a un personaje ficticio). Veamos el caso de la fotografía de Catalina (283-285)<sup>13</sup>. De acuerdo con las afirmaciones anteriores, se establece aquí un intercambio fluido entre el texto y la imagen. El pie de foto – Catalina Segura – proporciona el nombre de la persona retratada que la identifica como el personaje de la novela señalando a la vez el proceso de ficcionalización, porque el verdadero apellido de la amante del Archiduque era Homard. La minuciosa descripción que comenta los detalles de la vestimenta y la personalidad del personaje a partir de los rasgos físicos ayuda a *leer* la fotografía como una extensión visual de la historia narrada. El retrato ejemplifica, además, el vínculo entre la fotografía y la muerte, es una instancia de las “mil y una muertes” presentes en la novela, encarna un antes de un después, porque

<sup>13</sup> Sergio Ramírez, *Mil y una muertes* (Madrid, Alfaguara, 2005). Todas las citas del texto de la novela o referencias a él provienen de esta edición y se señalarán entre paréntesis en el texto.

la Catalina de la imagen ya no está; el texto apunta con claridad a esta inscripción de la muerte refiriéndose a la nariz de la joven que “luego se comería la lepra” (283)<sup>14</sup>.

Una segunda subsecuencia menciona la obra de los fotógrafos contemporáneos de Castellón, como el Conde de Primoli, Maxime du Camp, Louis-Auguste Bisson, Alexis Gouin, Nadar (Gaspar Félix Tournachon) y Étienne Carjat, e incluye referencias a o descripciones de numerosas fotografías que Sergio Ramírez descubre en los museos o archivos visitados durante su viaje histórico y literario en pos de Castellón. Su función es conferir verosimilitud al personaje y a la empresa literaria que lo crea. Al ubicar a un fotógrafo ficcional en compañía de los grandes pioneros de la fotografía, con quienes éste se relaciona, compite o se compara, Sergio Ramírez crea un ambiente histórico y artístico en el que la figura de Castellón resulta verosímil; al plasmar descripciones detalladas de los lugares visitados y objetos contemplados durante las visitas realizadas a lo largo de su pesquisa, el autor hace creíble su propia búsqueda. Nada es abstracto o general, sino concreto y, en cierto grado, verificable.

La tercera y la más interesante de las subsecuencias incluye las fotografías atribuidas a Castellón. La lista es larga (desde los retratos de los escritores decimonónicos franceses, pasando por unos desnudos innovadores tomados en Barcelona, hasta las fotografías hechas en Polonia y en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial), pero la novela hace hincapié en cuatro imágenes que aparecen en distintos momentos de la diégesis: la foto sacada durante la guerra en la calle Szeroki Dunaj en Varsovia, en la que Castellón capta el asesinato de su hija y yerno por los soldados nazis, mientras que su nieto Rubén observa la escena aterrorizado, con las manos sobre la cabeza (34, 55 y 304); la fotografía, sacada a hurtadillas, del cadáver desnudo de Turguéniev tendido en la cama antes de ser vestido para una toma oficial (que también se atribuye a Castellón; 160-161 y 304); el retrato de Flaubert, Turgéniev y George Sand junto a *Hercule*, el cerdo campeón de los Comicios Agrícolas de Rouen en 1873 que Castellón, el fotógrafo oficial del evento, realiza a pedido de los escritores (102-106); y una fotografía de cinco prisioneros del campo de concentración en Mauthausen condenados a muerte, sacada unos minutos antes de la ejecución (325-326 y 346-347). Aunque en varias ocasiones Sergio Ramírez atribuye la autoría de Castellón a imágenes reales, se puede asumir o especular que estas fotografías, obra de un fotógrafo ficcional, son inventadas, escritas y no descritas.

Como ya he mencionado, la invención puede ser un reciclaje imaginativo de fotografías existentes que forman parte de la herencia cultural o de una colección personal del escritor. El ejemplo más evidente es la “foto” de la calle Szeroki Dunaj que parece ser un montaje o una superposición de dos escenas: en el plano de arriba, donde está la

<sup>14</sup> Barthes señala que la inscripción de la muerte o el punctum “du Temps écrasé” está especialmente vivo en el caso de la fotografía histórica que representa a las figuras del pasado, fácilmente identificables como los que “han sido” pero “ya no están más” (1980: 150). En la serie visual incorporada en *Mil y una muertes* predomina el retrato histórico. La muerte no sólo está inscrita en la imagen de Catalina, sino también en la de Rubén Darío, el Archiduque o el Conde de Primoli. Incluso las fotos de personas desconocidas/anónimas a quienes Sergio Ramírez otorga una identidad ficcional (Teresa Bonnin, el Maestro Leonard) están signadas por la catástrofe de la muerte, porque su vestimenta connota una época que ya ha pasado, que ha dejado de existir hace mucho tiempo.

figura del niño con las manos levantadas, vemos o recordamos la famosa fotografía tomada por un soldado o fotógrafo nazi en el gueto de Varsovia, en la cual figura un niño de unos 5-7 años, con la estrella de David en su abrigo demasiado corto y con las manos sobre la cabeza. En el plano de abajo, vemos una escena de la novela. Me arriesgaría a afirmar que el retrato de los escritores franceses al lado del cerdo ganador es una imaginativa, lúdica e irónica superposición de dos fotografías posibles, cuya existencia no es comprobable.

La invención literaria de una imagen a partir de una fotografía existente y su consiguiente textualización no es un procedimiento desconocido. El más famoso y bello ejemplo se encuentra en *La chambre claire* de Barthes. La segunda parte de este ensayo sobre la fotografía, que es al mismo tiempo una elegía a la madre muerta del pensador, se organiza alrededor de la fotografía que representa a la madre de Barthes cuando ésta tenía cinco años. El ensayo contiene una minuciosa y conmovedora descripción de esta foto, que no figura reproducida en el texto. En cambio, aparece en él un retrato de un hombre muy mayor con dos niños (“La souche”); la cara, la mirada, el gesto y la posición de las manos de la niña en esta instantánea corresponden exactamente a la descripción de la madre en la fotografía textualizada. Diana Knight especula que la llamada “Foto del Invernadero” nunca ha existido, que es una transposición de la fotografía original (“La souche”) o una invención a partir de ella (1997a: 265-266; 1997b: 138).

No pretendo afirmar que Ramírez imita a Barthes o que ha sido inspirado por *La chambre claire*, aunque esta posibilidad no se puede excluir del todo. Lo significativo es que Ramírez use un procedimiento semejante para crear imágenes textualizadas, fotografías ficcionales, si se permite el oxímoron. Estas *imágenes escritas*, todas fundamentales para la trama y la significación en la novela, son mucho más visuales, poderosas y visibles que las fotografías reales incorporadas en el texto. No sólo se subvierte así la idea de la fotografía como ilustración, evidencia o documento, sino que el recurso de Ramírez revela el poder visual de la palabra, el que de ninguna manera debe confundirse con su poder referencial. Además, la superposición creativa y la invención de las fotografías evidencian el proceso de ficcionalización, que imagina una realidad ficcional a partir de un documento o que imagina el documento mismo. De este modo, la serie de fotografías textualizadas configura un pliegue metaficcional que despliega ante el lector el arte de novelar de Ramírez.

## EL PLIEGUE METAFICCIONAL

En su calidad oximorónica, las fotografías ficcionales activan un cuestionamiento posmoderno del documento, que el discurso histórico tradicional había considerado como un elemento y una práctica de veridicción, mientras que las teorías posestructuralistas lo han desmitificado exponiendo su naturaleza discursiva y cultural. La nueva novela histórica latinoamericana ha recurrido al documento para hacer de él materia de un juego irónico-paródico que socava su presunta veracidad y lo convierte en un elemento de ficción; mediante este procedimiento, la nueva ficción histórica pone al descu-

bierto las prácticas ficcionales del discurso histórico, su impostura de una transparencia y una referencialidad incuestionables, más allá de toda duda. Sergio Ramírez es uno de los practicantes más destacados de esta deconstrucción posmoderna del documento histórico. Sus novelas se presentan siempre como producto de una larga y minuciosa investigación y están muy bien documentadas. Cabe resaltar que en muchas de ellas aparece la figura de un investigador que trata de recomponer una historia irresuelta o perdida<sup>15</sup>. Sin embargo, Ramírez se acerca al dato histórico y al documento que suele considerarse como su confirmación con una actitud lúdica que merma su veracidad y resalta, en cambio, su propensión ficcional. En sus novelas, los documentos se inventan, al imitar el autor el estilo, las formas, el discurso (en el sentido bakhtiniano de la palabra social) de la época, el grupo de intereses o los individuos que los crean; los datos históricos se ficcionalizan, se desplazan o se descontextualizan cuando los textos históricos reconocibles se atribuyen a personajes de ficción o figuras del mundo literario por medio de alusiones a menudo anacrónicas y lúdicas, o cuando “documentos ficticios” se adscriben a personajes históricos que jamás los hubieran escrito. El mejor ejemplo de esta actitud paródica y desafiante es *Castigo divino* (1988), donde Ramírez desmantela sin piedad la presunta veracidad del documento y de la referencia histórica<sup>16</sup>.

Como las demás novelas del autor nicaragüense, *Mil y una muertes* se apoya en una impresionante investigación y documentación, en gran medida verificable, pero el *ars combinatoria* y la actitud lúdica del autor liberan los datos históricos de las ataduras referenciales. Los elementos históricos se manifiestan trastornados por el contacto con los intertextos o sirven como punto de arranque para una historia imaginaria. Las fotografías ficcionales ilustran este procedimiento. Parten de un hecho o una situación histórica conocida (la muerte de Turguénev, la exterminación de los judíos o los campos de concentración) pero la imagen concreta y la historia que se desarrolla a partir de ella, son ficcionales, elementos del universo creado en la novela, no de un referente externo. Así, la foto de Szeroki Dunaj forma parte de la historia de Castellón y de su nieto Rubén que sólo existen en *Mil y una muertes*. Se podría decir que las fotografías imaginadas son “documentos inventados”, componentes de un mundo imaginario, que apuntan a otros “engaños documentales” en la novela, por ejemplo, los excelentes pastiches de la crónica modernista en forma de textos atribuidos a Rubén Darío y José María Vargas Vila. Ambas “crónicas” incluyen fragmentos o elementos de textos de estos autores, pero son invenciones de Ramírez vinculadas estrechamente con la diégesis de la novela<sup>17</sup>. Más allá de su papel inmediato en la novela, el procedimiento articula un desplazamiento en el modo de conceptualizar el lugar y la función del documento en el discurso histórico que

<sup>15</sup> *Castigo divino* (1988) y *Sombras nada más* (2002) son, junto con *Mil y una muertes*, las muestras más relevantes de esta práctica y técnica que resalta el parecido entre la investigación histórica y la pesquisa detectivesca.

<sup>16</sup> Para un comentario detallado de este procedimiento paródico, véase Perkowska 2008b.

<sup>17</sup> En la “crónica” de Darío aparecen Mallorca – uno de los escenarios – y varios personajes, incluidos Castellón y su hija Teresa; la “crónica” de Vargas Vila describe el encuentro fortuito de Darío y Castellón en Mallorca, anticipando la historia de Castellón que Sergio Ramírez va a descubrir durante su investigación en esta isla y el encuentro del escritor con el nieto del fotógrafo, quien le entregará la historia de Castellón, también en Mallorca.

se corresponde en gran medida con las reflexiones de la *nouvelle histoire*: el documento deja de percibirse como el factor determinante de una historia porque es la historia narrada la que condiciona (selecciona, altera, amplía o reduce) el documento, construyendo su significado y su sentido. Sontag afirma que “the photograph is, always, an object in a context” (1977: 106). Las novelas de Ramírez permiten ampliar esta constatación al mostrar que todo documento, fotográfico o textual, es siempre un objeto en un contexto; su función, significado, valor ideológico, e inclusive, su posición ontológica (historia/ficción) dependen de la trama o cadena de significación en la que se inscribe.

Adicionalmente, las fotografías cuestionan en la novela la relación convencional entre el documento y el pasado. En sus ponderaciones frente a las fotografías exhibidas en el museo de Turguéniev, Ramírez-narrador observa que “la foto aparece en la pared simplemente como una ventana al pasado” (101-102). No se trata, sin embargo, de la percepción común y corriente, según la cual la fotografía sería “una ventana al pasado” por su calidad de vestigio material que documenta una realidad pretérita y activa una memoria que reproduce con exactitud los detalles de aquélla. La cita de Ramírez remite a la concepción barthesiana, según la cual el poder afirmador de una fotografía “porte, non sur l’objet, mais sur le temps” (Barthes 1980: 139), porque visualiza un *antes* de un *después* (103). El “después” siempre es la muerte, pero el “antes” es un punto en el tiempo a partir del cual se proyecta una idea, una fantasía, un relato posible acerca del sujeto representado. Para Sontag, una fotografía es “[an] incitement to reverie” (1977: 16). Dice la autora:

Any photograph has multiple meanings; indeed, to see something in the form of a photograph is to encounter a potential object of fascination. The ultimate wisdom of the photographic image is to say: “There is the surface. Now think – or rather feel, intuit – what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way”. Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy. (1977: 23)

La misma idea surge en *La chambre claire*, cuando Barthes discute una foto de A. Kertész, sacada en 1931, que retrata a un alumno en el salón de clase. Frente a la imagen, Barthes se interroga si el muchacho vive todavía y exclama: “Mais où? Comment? Quel roman!” (1980: 131). “¿Qué novela!”, no ¡qué historia!, dice el francés. Habla de la novela porque a partir de este fragmento de lo real pasado sólo es posible tejer un relato imaginario, una invención, no una biografía. Ésta última no está en la foto.

También para Sergio Ramírez una fotografía es menos un registro de una realidad existente que el germen de un relato posible, conforme sus palabras ya citadas: “Uno puede imaginarse toda una historia a raíz de una foto” (*apud* Martínez 2005: 1). Esta concepción aflora ya en *Tiempo de fulgor*, su primera novela publicada en 1970, antes de los ensayos de Barthes y Sontag. En el epígrafe a la novela, Ramírez cita un fragmento de “La Peña de los Novios” de Ernesto Cardenal, que anticipa la idea barthesiana de que una fotografía condensa en sí una novela, un relato imaginario<sup>18</sup>. En la misma no-

<sup>18</sup> El texto de Cardenal reza: “Los rostros que aquí ríen en esta foto amarilla con un fondo de olas borrosas y una roca borrosa. ¿Adónde estarán riendo ahora si todavía se ríen?” (1970: 7).

vela se encuentra una de las definiciones más poéticas de la naturaleza poética y ensoñadora de la fotografía:

Una fotografía es una caja de música, un caracol de infinitas e irisadas resonancias, en donde se recobra la música del mundo acercándola a los labios y desde donde te llega la sal del mar como si exprimieras una fruta ácida que destila una miel vieja. (1970: 42-43)

Las “infinitas e irisadas resonancias” que emanan de una fotografía, el destilar de historias imaginarias a partir de ella o de un detalle que ésta contiene, constituyen el procedimiento escritural de Ramírez y subrayan, además, la ficcionalización de la historia en *Mil y una muertes*. Las fotografías o imágenes incluidas en la novela, tanto las reales como las textualizadas, suelen generar o acompañar un minirelato ficcional que se integra en el macrorelato de la novela. Así, la historia de la mujer que el pie de foto identifica como Teresa Bonnin, la hija de Castellón, es una versión recontextualizada (Varsovia antes de la guerra) de *Emma Bovary*; la fotografía de Flaubert, Turguéniev y George Sand con el cerdo campeón origina una serie de viñetas desmitificadoras acerca de los escritores; los dos retratos del cadáver de Turguéniev son punto de partida para una recreación imaginaria del momento en que Castellón sacó estas fotografías. El narrador subraya el carácter ficcional, inventado, de estos minirelatos al señalar en el texto que los imagina o ve en su imaginación: “imagino a Turguéniev yacente frente a mí” (101) o “No cuesta verlo en esta celda” (222). En *Mil y una muertes*, las fotografías no son “una ventana al pasado” en el sentido convencional de documento que rescata y corrobora hechos pretéritos, sino más bien una visión instantánea de un momento del pasado que se abre como una ventana al futuro, que es un trampolín para el vuelo de la imaginación o un germen de una historia inventada, una novela, la novela que el lector tiene en sus manos.

La yuxtaposición de las fotografías de la serie visual con las ficcionales activa un juego entre lo visible y lo invisible, el cual evidencia que en su supuesta calidad de documento, la fotografía revela apenas un fragmento o un aspecto de la realidad, a menudo el público o el oficial, apuntando al hecho de que documentar significa seleccionar y evaluar. Llama la atención que todas las fotografías incorporadas en el texto sean retratos públicos de los personajes en los que éstos adoptan una pose digna o proyectan una imagen formal de sí mismos. Barthes afirma que posar es fabricarse otro cuerpo, metamorfosearse en un instante en imagen y prestarse a un juego social (1980: 25 y 26). No obstante, detrás de la pose y el juego pululan los deseos, miedos, odios, intereses, debilidades de cuerpo y alma que no se exhiben y tampoco se documentan; son los contenidos latentes o escondidos, encubiertos, que cuesta trabajo captar y revelar. Castellón afirma que “lo visible de una persona, que está en cada una de sus fotos, se completa con lo invisible, que está en los supuestos que encadenan esas fotos” (302). La cita parece hablar de la novela de Ramírez en la que el lado visible de cada persona, la imagen pública, aceptada, conocida, la de un ser representable, se completa con su lado oscuro, íntimo, privado, invisible o escondido. Así, al retrato de estudio del Conde Primoli en el que el aristócrata y fotógrafo aparece vestido de levita de pechera almidonada, con un sombrero de copa en la mano y una pose dignificada (155), se yuxtapone la comprometedora

fotografía ficcional que Castellón sacó mientras el Conde “yacía dormido en un diván junto a Igor, un ruso de Crimea, [...] los dos desnudos y entrelazados de brazos y piernas, la pose en que se habían rendido al sueño” (299). No sorprende que Primoli, enfurecido, obligue a Castellón a destruir la placa. La efigie del Archiduque (21), su retrato de viajero (263) o en compañía de su séquito (287), contrastan con la instantánea secreta y grotesca del personaje, “que Castellón le tomó [...], seguramente a escondidas, en su alcoba del palacio de Zindis” (284):

Lo muestra sentado en un sillón tudor, cubierto apenas con una bata de damasco echada sobre los hombros [...] que deja desnudo su vientre y su pecho lleno de pelambre, las piernas tumefactas puestas sobre un escabel, y a los pies del sillón un urinario enlozado, de pescuezo de pato. [...] Sobre el regazo desnudo sostiene una palma, como las del martirio, y detrás de él hay un busto de mármol colocado en un nicho. (284)

En ambos casos el espacio público y documentado contrasta con el espacio íntimo, el que no debe revelarse, el que constituye también lo no mostrado y lo no dicho del espacio público y de la historia<sup>19</sup>. Es significativo que en la construcción final de la novela (la edición española), lo visible casi siempre sea también lo visual, mientras que lo invisible se exprese por medio de una imagen textualizada, la foto ficcional, la que nunca se tomó, pero que el escritor, quien tiene la ventaja de poder inventar, imaginó como una posibilidad de lo real, como si jugara con los negativos o las placas de las imágenes oficiales o históricas, según lo evidencian estas mismas fotografías imaginadas.

El cuestionamiento de la lectura tradicional y convencional del texto fotográfico como documento atado a la realidad, se extiende en *Mil y una muertes* al documento en su forma más usual, el texto escrito, en particular cuando lo que éste dice es poco o nada. La novela abunda en ejemplos de esta extensión imaginativa de los silencios textuales en los documentos auténticos del pasado. Al evocar el supuesto encuentro del joven Castellón con los pioneros de fotografía en París, Ramírez-narrador explica que “[n]inguna de las anotaciones del diario de la princesa Matilde, correspondientes al mes de agosto de 1870, menciona esta velada en que Castellón fue presentado por ella a Primoli y Du Camp” (156), refiriéndose al diario publicado de la princesa Mathilde Bonaparte. A partir de esta frase, relata el encuentro, pero los verbos en el futuro hipotético (“le parecerá sobrenatural a Castellón”, 156; “la princesa se le acercará”, 157) que poco después se convierte en el presente, son un indicio claro de la ficcionalización. La historia documentada de la primera estadía de Rubén Darío en Mallorca, durante la cual Francisca Sánchez tuvo que volver repentinamente a París, es el punto de partida para la narración de una supuesta relación amorosa entre el poeta y la hermana de su mu-

<sup>19</sup> Este contraste del espacio público y privado, de la imagen oficial y fantasía íntima, está presente (aunque es imposible decir si ésta ha sido la intención de la editora) en la cubierta de la edición española. El *collage* yuxtapone el retrato de tres hombres de clase media o alta en vestimenta de calle con la imagen desdibujada de un cuerpo femenino. La borrosidad de esta imagen otorga un carácter surrealista al todo y connota fantasías o sueños eróticos.

jer. La escasa pero existente información histórica acerca del encuentro entre Francisco Castellón y el futuro Napoleón III, entonces prisionero en la fortaleza de Ham en Bélgica<sup>20</sup>, genera un subrelato que narra el pacto acerca de la construcción de un canal en el territorio de Nicaragua forjado por los dos hombres y la colaboración del nicaragüense en la fantástica huida del príncipe, contado con prolijidad por Castellón (quien nunca conoció a su padre, por lo cual es inverosímil que conozca tanto detalle secreto, otro indicio de la ficcionalización).

La presencia de las fotografías en la novela y su interacción con el relato textual no sólo evidencian “the inescapable heterogeneity of representation” (Mitchell 1994: 418), sino que revelan – hacen visible – el método representacional de Ramírez, su desafío posmoderno al documento como baluarte del discurso histórico. La investigación y los documentos son el punto de partida para la creación de lo que Ramírez mismo llama “mentiras verdaderas”, relatos que se basan en datos verificables, pero nunca dicen la verdad. Son “verdaderos” porque reposan sobre fragmentos de la realidad; son “mentiras” porque inventan una historia. *Mil y una muertes* es una “mentira verdadera”: como lo señala el primer epígrafe, el autor utiliza las vicisitudes de la vida, pero no para contar la verdad sobre ellas, sino para emprender un vuelo creativo de la imaginación. Las imágenes fotográficas incorporadas en la narrativa y, sobre todo, las fotografías ficcionales de Castellón visualizan este procedimiento. Creadas con fragmentos de historia y realidad rastreable, son invenciones, “mentiras verdaderas”, una *mise en abîme* del procedimiento novelístico de Ramírez, quien explora y explota la intersección entre lo verbal y lo visual para retar el binomio historia/ficción<sup>21</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, Theodor W. (1984) *Aesthetic Theory*. Trad. de C. Lenhardt. London, Routledge & Paul Kagan.
- ALATRISTE, Seatiel (2000) *El daño*. Madrid, Espasa.
- ARNHEIM, Rudolf (1974) “On the Nature of Photography”. *Critical Inquiry*. 1: 149-161.
- BARTHES, Roland (1972a [1961]) “El mensaje fotográfico”. En: Roland Barthes & al. *La semiología*. Trad. de Silvia Delpy. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo: 115-126.

<sup>20</sup> En una crónica incluida en *La caravana pasa*, Darío comenta una historia de la idea del canal, escrita por Cristanto Medina, y observa que “El señor Medina habría podido investigar y darnos a conocer algo de las relaciones estrechas que ligaron al monarca francés y al ministro nicaragüense Castellón” (1902: 218). Frances Kinloch Tijerino cita *Historia Moderna de Nicaragua* de José Dolores Gámez para sugerir que entre Castellón y el Príncipe Louis Napoleón hubo una colaboración secreta: “Ante la indiferencia oficial, Castellón procuró ganarse el apoyo de los influyentes sectores bonapartistas. Con este objeto, visitó al Príncipe Louis Napoleón, entonces reo de Estado en el Castillo de Ham. Le mostró los estudios de Baily, y «[...] burlando la vigilancia del carcelero, le deslizó disimuladamente dos cartuchos de oro», instándolo a sobornar a sus guardias, huir a Nicaragua, y ponerse al frente de la gran obra canalera” (1999: 162).

<sup>21</sup> Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo parcial del 39 PSC-CUNY Research Award, 2008-2009.



- (1972b [1961]) "Retórica de la imagen". En: Roland Barthes & *al.* *La semiología*. Trad. de Silvia Delpy. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo: 127-140.
- (1980) *La chambre claire*. Paris, Gallimard - Seuil.
- (2004 [1970]) *S/Z*. Trad. de Nicolás Rosa. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BAZIN, André (1967) "The Ontology of the Photographic Image". En: *What is Cinema?* Trad. de Hugh Gray. Vol. 1. Berkeley - Los Angeles, University of California Press: 9-16.
- BELGRANO RAWSON, Eduardo (1991) *Fuegia*. Buenos Aires, Sudamericana.
- BELLATÍN, Mario (2005) *Obra reunida*. Madrid, Alfaguara.
- BENJAMIN, Walter (1986) "The Author as Producer". En: Peter Demetz (ed.) *Reflections*. Trad. de Edmund Jephcott. New York, Schocken Books: 220-238.
- DARÍO, Rubén (1902) *La caravana pasa*. Paris, Garnier Hermanos, Libreros Editores.
- FOLEY, Barbara (1986) *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca (NY) - London, Cornell University Press.
- GLANTZ, Margo (1998 [1981]) *Las genealogías*. México, Alfaguara.
- GONZÁLEZ, José Luis (1997 [1980]) *La llegada*. (Crónica con "ficción"). 2ª ed. Río Piedras (PR), Huracán.
- GUARDIA, Gloria (1999) *Libertad en llamas*. México, Plaza & Janés.
- GUTIÉRREZ, Miguel; OLAVARRÍA, Julio (1992) *La destrucción del reino*. Lima, Milla Batres.
- (2001) *El mundo sin Xóchitl*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- HIRSCH, Marianne (1997) *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (MA) - London, Harvard University Press.
- KINLOCH TIJERINO, Frances (1999) *Nicaragua. Identidad y cultura política (1821-1858)*. Managua, Fondo Editorial Banco Central de Nicaragua.
- KNIGHT, Diana (1997a) *Barthes and Utopia. Space, Travel, Writing*. Oxford, Clarendon Press.
- (1997b) "Roland Barthes, or the Woman Without a Shadow". En: Jean-Michel Rabaté (ed.) *Writing the Image After Roland Barthes*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press: 132-143.
- MARTÍNEZ, Juan Pablo (2005) "Realidad y ficción activas" [en línea]. <http://www.noticias.com/articulo/16-10-2005/juan-pablo-martinez/realidad-y-ficcion-activas-4m7m.html> [15.04.2007].
- MITCHELL, William J. Thomas (1994) *Picture Theory*. Chicago - London, Chicago University Press.
- MOYA, Dixon (2005) "Mil y una imágenes de Sergio Ramírez, fotógrafo" [en línea]. *Letralia*. 125. <http://www.letralia.com/125/articulo06.htm> [01.10.2005].
- PERKOWSKA, Magdalena (2007) "Fotografía, literatura y ética en *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez". Ponencia presentada en el XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París, 9-13 de julio de 2007.
- (2008a) "Entre palabras e imágenes: las fotografías como dispositivo metaficcional en *Tinísima* de Elena Poniatowska" [en línea]. *CiberLetras* 19. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/> [10.12.2008].
- (2008b) "La historia como desencanto: ilusiones perdidas en *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez". En: Ilse Logie, Eugenia Houvenaghel (eds.) *Alianzas entre historia*

- y ficción en literaturas hispánicas. Libro de homenaje en honor de Patrick Collard.* Gent – Genève, Romanica Gandensia – Librairie Droz.
- (2008c) *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia.* Frankfurt – Madrid, Vervuert – Iberoamericana.
- PERKOWSKA-ÁLVAREZ, Magdalena (2003) “El ojo de la guerra: reflexiones sobre el corpus fotográfico en *La llegada* (Crónica con “ficción”) de José Luis González”. *Latin American Literary Review*. 62: 47-72.
- (2006). “«Things Were Different Then»: Photographic and Narrative Construction of Loss in Eduardo Belgrano Rawson’s *Fuegia*”. En: Marcy Schwartz & Mary Beth Tierney-Tello (eds.) *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures.* Albuquerque (NM), University of New Mexico Press: 209-227.
- PONIATOWSKA, Elena (1992) *Tinísima*. México, Era.
- RAMÍREZ, Sergio (1970) *Tiempo del fulgor*. Guatemala, Imprenta Universitaria.
- (1988) *Castigo divino*. Madrid, Mondadori.
- (2004 [2002]) *Sombras nada más*. Madrid, Punto de lectura.
- (2005a [2004]) *Mil y una muertes*. Madrid, Alfaguara.
- (2005b) “En Nicaragua zumban moscas y balas”. Entrevista por Ángel Berlanga [en línea]. *Página/12* (15.08.2005). <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/4-139-2005-08-15.html> [1.13.2007].
- (2006) “Creo que la revolución se desgastó, pero no como movimiento popular.” Entrevista por María Esther Gilio [en línea]. *Página/12* (08.05.2006). <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-66610-2006-05-08.html> [15.04.2007].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992) *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª ed. Madrid, Espasa Calpe.
- SNYDER, Joel y ALLEN Neil WALSH (1975) “Photography, Vision, Representation”. *Critical Inquiry*. 2: 143-169.
- SONTAG, Susan (1977 [1973]) *On Photography*. New York, Farrar, Straus and Giroud.
- TIZÓN, Héctor (1997) *La mujer de Strasser*. Buenos Aires, Planeta.
- TOMASHEVSKY, Boris (1965) “Thematics”. En: *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Trad. e intr. de Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln (NE), University of Nebraska Press: 61-95.
- URIARTE, Iván (2005) “*Mil y una muertes* tan cerca de *El Quijote*” [en línea]. *La Prensa* (23.04.2005). <http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2005/abril/23/literaria/critica> [01.10.2005].
- WALTON, Kendall L. (1984-1985) “Transparent Pictures: On Nature of Photographic Realism”. *Critical Inquiry*. 11: 246-277.
- WAWRZECKA, Jolanta (1997) “Photographeme: Mythologizing in *Camera Lucida*”. En: Jean-Michel Rabaté (ed.) *Writing the Image After Roland Barthes*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press: 90-98.