UACM
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

La écfrasis fotográfica en el poemario *Cargo de Luz*

Obra creativa con poética

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A :

DAGOBERTO DÍAZ MARTÍNEZ

D I R E C T O R A

DRA. ILIANA MAGDALENA RODRÍGUEZ ZULETA

Ciudad de México, abril de 2023.

UACM
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

CA Coordinación Académica

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO
COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Agradecimientos

A Rosario Ojeda Silva, mi esposa

A María Martínez Rivera, mi madre

A Rocío Martínez Rivera, mi tía

A mi amigo Manuel Olate Céspedes

A mi amigo Javier Guevara

A mi familia materna

CARGO DE LUZ

Powehi/ Event Horizon Telescope/ 2019

¿para qué saltar de la fogata a la noche pavesas

o escalar el tramo de ceniza donde vagamos por igual

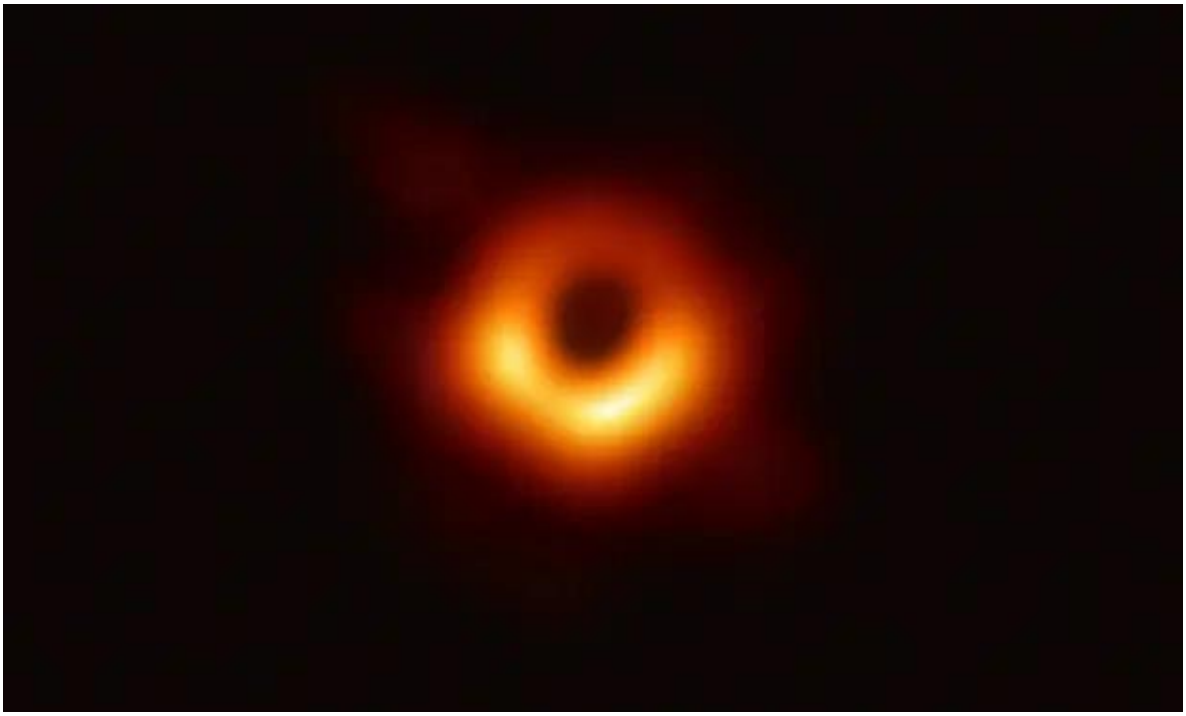
ovejas de polvo y baba de algún dios borracho?

¿para qué salvarse huir trepar?

¿para qué si todo volverá al mismo punto

a la espiral a la matriz al centímetro exacto

donde pican y estallan los relámpagos?



Powehi/ Event Horizon Telescope/ 2019

Un beso/ Yésica Sánchez/ 2011

en septiembre llueve un cristal fino

que la llena toda de espejos

noventa horas más tarde está seca

al fin de madera

pero a mí me gusta su luz de cobre

y aquellos remolinos que se le enredan

siempre

a las cinco de la tarde

del aire le brotan pájaros campanadas

cosas tibias

dicen que mi ciudad no duerme

que se desborda y le falta mar

es cierto

pero le sobran esquinas

dónde mojarse



Un beso/ Yésica Sánchez/ 2011

México Tenochtitlan/ Francisco Mata Rojas/ 2015

Conoces tú la indecible ternura de la luz

Eliseo Diego

negra

por recaudos del tiempo

y hermosa como un pez

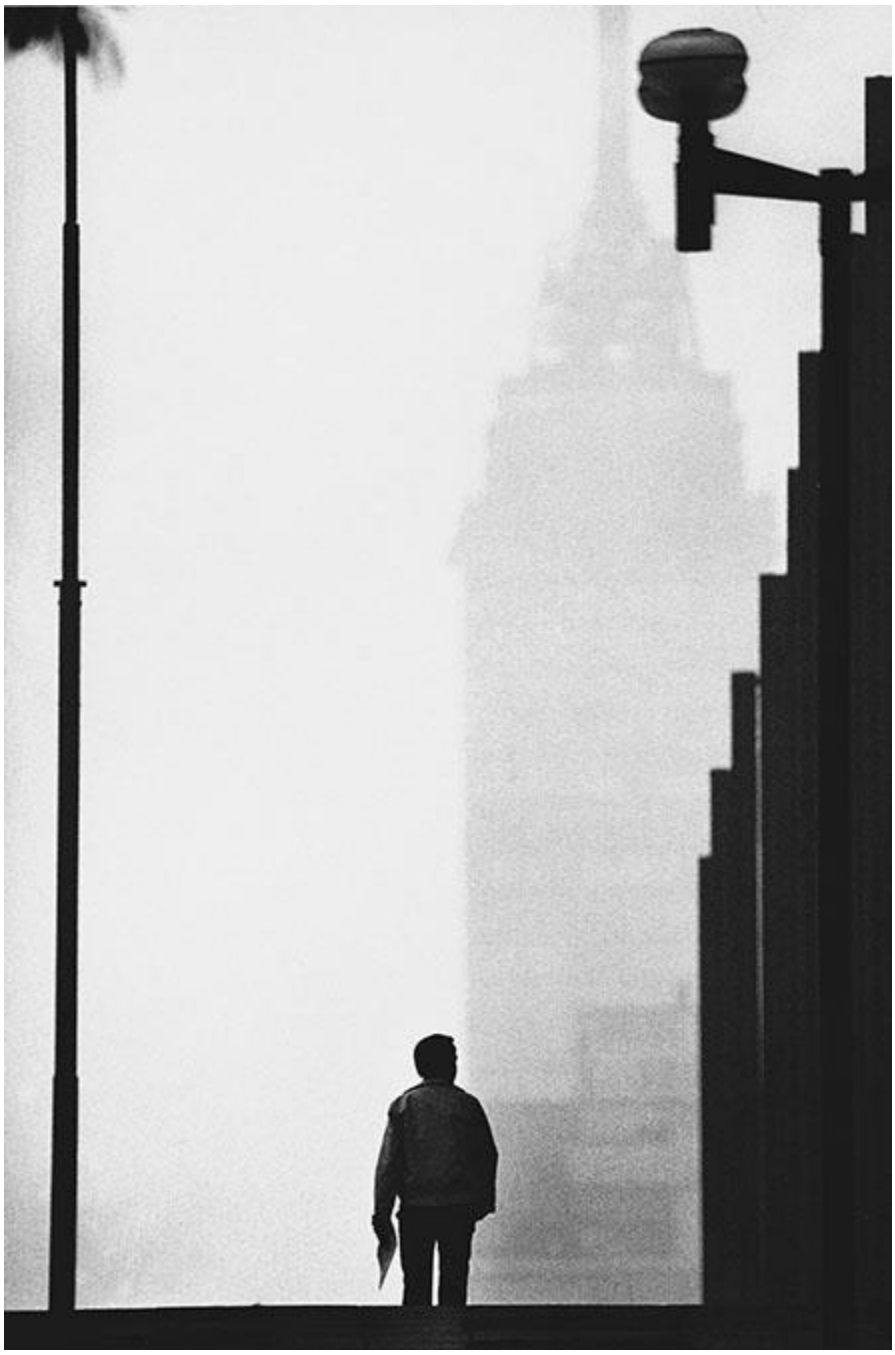
al que le hubieran crecido

flores en las branquias

hoy

pareces una excepción de ti

ciudad mía sin tregua



México Tenochtitlan/ Francisco Mata Rojas/ 2015

S/t (tomada de *Un viaje*) / Francisco Mata Rojas/ 2015

Tratándose de objetos benditos, por
haber perdido substancialmente su
forma primitiva es probable que ya
hayan perdido también la bendición.
Nada impide, pues, que sean quemados.

(Tesoros de la fe No.10)

tendido en su lecho de paja cristo

señor de estuco

vigila el camino del tren

día tras día vigila y su cuerpo rezuma

estigmas de óleo y brea

aquí no hay peces por multiplicar

no hay vino sacramento sandalias

ni fustas de alambre

sí hay en cambio centuriones

y perros callejeros

que orinan sobre la orina de los borrachos

o encima de otras reliquias

hay humo pregones gemidos

manchas de limo y aceite

murmura el viento

es la ciudad que se encomienda

al temblor de tu sombra

oh cristo de estuco

señor y escombro del siglo



S/t (tomada de *Un viaje*) / Francisco Mata Rojas/ 2015

La mujer que sueña/ Flor Garduño/ 1981

iguanas de ojos duros

y cresta erguida

que habitan los árboles

y caen a tierra

reptiles exhaustos

sobre una estera de palma

un ojo

ata la noche

con hilos de cáñamo

el pecho

desnudo y cubierto

de luz



La mujer que sueña/ Flor Garduño/ 1981

Mujer ángel/ Graciela Iturbide/ 1979

Un ser ardiente, claro de deseos, alado,

quiso ascender, tener la libertad por nido.

Miguel Hernández

pájaro que traza espirales de vapor

en el desierto

es coyote a veces

estipa arena

crótalo de aire

sangre que quiso volar

y no pudo

sobre la tierra está

uncida a su talla de ángel

y si se extiende

revela su forma humana

es un cuervo a pie

robando cofres de polvo

para llevar a casa

pruebas de luz

vestigios tristezas



Mujer ángel/ Graciela Iturbide/ 1979

Pájaros en el poste/ Graciela Iturbide/ 1990

hay

sobre cada pájaro

un árbol cuya fronda

está hecha de peces

nidos donde la espuma

cría nubes de cuervos

algún día

con su sombra

mojarán las brasas del sol



Pájaros en el poste/ Graciela Iturbide/ 1990

Zapatos de migrantes/ Lourdes Almeida/ 2016

la cosecha del año

se estima abundante:

alpargatas sobre la arena

botas desclavadas

agua turbia

lágrimas

orina y placenta

revueltas en una zanja

¿frutos de savia espesa?

¿cicatrices púrpuras?

éxodo

humo y brotes de algodón

sangre enferma

desarraigo

abonando los surcos

largas jornadas

de vida ajena

olvido

siempre olvido



Zapatos de migrantes/ Lourdes Almeida/ 2016

Muerteada IV/ Iván Casillas/ 2015

Tu mecanismo tigre, blando prójimo.

César Vallejo

usted

tigre de percal

puso a secar su traje

sobre una barda de piedra

se le ve cabizbajo

desfallece y sostiene a duras penas

su fama de cazador

ayer

con un gesto brusco ahuyentó a su presa

y hoy está hambriento

exhausto

pasan los pájaros

aplauden su desgracia

saltan sobre su lomo y comen sus pulgas

quizá duerma toda la noche

y despierte mañana con la primera luz del día

saltará de la hamaca

caminará hasta el espejo

y ahí se quedará largo rato

mirando el cuello de su presa

los ojos terribles

de su depredador



Muerteada IV/ Iván Casillas/ 2015

Obrero en huelga asesinado/ Manuel Álvarez Bravo/ 1934

eres

el lacre que sella tu nuca

al crudo montón de tierra

la sangre de tu garganta

hirviendo sobre el asfalto

la ojiva que corta la noche

y horada el calor de tus sienes

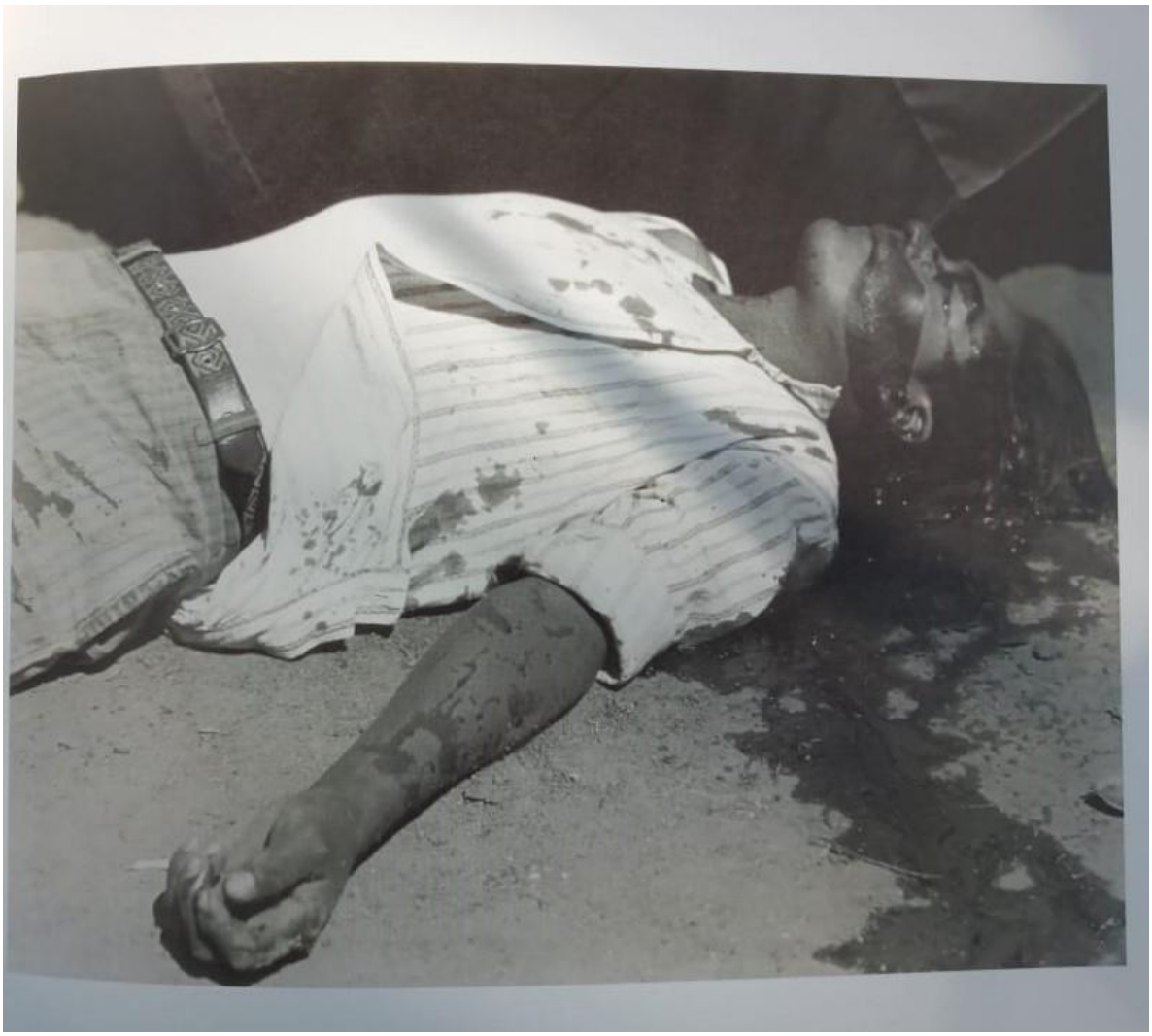
el vaho mordiendo la estampa

la grieta en el ojo vencido

tu cuerpo sobre la arcilla

la mano flotando en un charco

espeso de sombra y polvo



Obrero en huelga asesinado/ Manuel Álvarez Bravo/ 1934

Autorretrato/ Juan Rulfo/ 1950

ya no te escribo

la tinta el martes la calma

todo está escaso

y no hablo de diásporas

de muertes tempranas

o de la simple victoria del tedio

no:

digo nombrar

el tiempo la ceniza

u otros milagros

hoy vi en cortejo

a dos aves de corral

y en verdad que eran

más tiernas que nos

por eso mejor no

ya no te escribo



Autorretrato/ Juan Rulfo/ 1950

Saharahui/ Pedro Valtierra/ 1982

I

la muerte encontró al soldado

solo

en el puesto de guardia

fue como un brote u hongo

brotando de sus costillas

un incendio también fue

polvo ardiente en los ojos

ráfaga helada

II

una descarga de mortero bastó

para vaciar sus venas

con el primer estruendo

perdió el recuerdo el rostro

de su madre

el sabor del té

quiso finalmente

blandir su arma

su violencia final

no pudo

otra explosión

lo redujo

a entrañas

a ceniza

II

dice el obituario:

fue un héroe quién lo duda

le sobreviven

su esposa dos hijas

setenta y un huesos sanos

el casco las botas

y el uniforme de campaña

casi intacto

sobre la arena



Saharahui/ Pedro Valtierra/ 1982

Londres- Plaza Trafalgar/ Sergio Larraín/ 1959

El presente/instante
Es la meta
No es el camino
Es la meta
Sergio Larraín

mañana

cuando tu luz se apague

de pronto

se ausentarán de ti

los pájaros

no sentirás frío

ni calor

serás ave en cambio

o lluvia

y te rendirás

como el viento

al otoño



Londres- Plaza Trafalgar/ Sergio Larraín/ 1959

Villa de Corleone / Sergio Larraín/ 1959

La luz que lo ha visto todo (o casi todo)

no me ha visto a mí.

Manuel García

I

al verse cercada

quiso escapar

y no pudo la luz

quedó atrapada

calle abajo

entre adoquines

y el vano

de la puerta

II

ahí quedó

inmóvil

creyéndose estaca

lanza fulgor

insecto

III

tendida en el suelo

recibió picotazos

de las aves

se mojó la ropa

saltó charcos

fue estanque

lleno de peces

y estrellas

IV

ese día

la luz tendió su cama de hojas

a media calle

y se echó a dormir

como hacen los perros

V

despertó horas después

sedienta

con la mirada fija en algún punto

del horizonte

no dijo nada a nadie

se puso de pie

y se echó a andar

como hacen los perros



Villa de Corleone / Sergio Larraín/ 1959

Presos. Estadio Nacional (Chile) /Christian Montecino/ 1973

ceñudos bajo el gorro de lana cruda

amurallados a tajo abierto

mirando el pozo donde se ahoga la luz

ahora mismo no saben

que dos serán fusilados en los túneles

cuatro más acribillados por la espalda

dos tratarán de fugarse

y seis partirán al exilio

con los huesos rotos

los demás

serán lanzados al mar

amanece



Presos. Estadio Nacional (Chile) /Christian Montesino/ 1973

Farewell y los sollozos (Neruda)/ Marcelo Montecino/ 1973

Hay un aliento que respira en Adonais & el Canto General

Y un aliento que expira en las Bombas y los ladridos

Allen Ginsberg

otro tanto murió ayer

el siglo

el vino de Parral la niebla de Temuco

la arena de Antofagasta

el poeta a pie

los mascarones de proa

los rescoldos que aún arden

en el horno de su pipa

el llanto que nos quema

el fuego



Farewell y los sollozos (Neruda)/ Marcelo Montecino/ 1973

Valparaíso/ Marcelo Montecino/ 1980

anclado a la mesa del bar

el viejo espera a su hijo

que fue raptado hace años

al doblar la noche

volverá

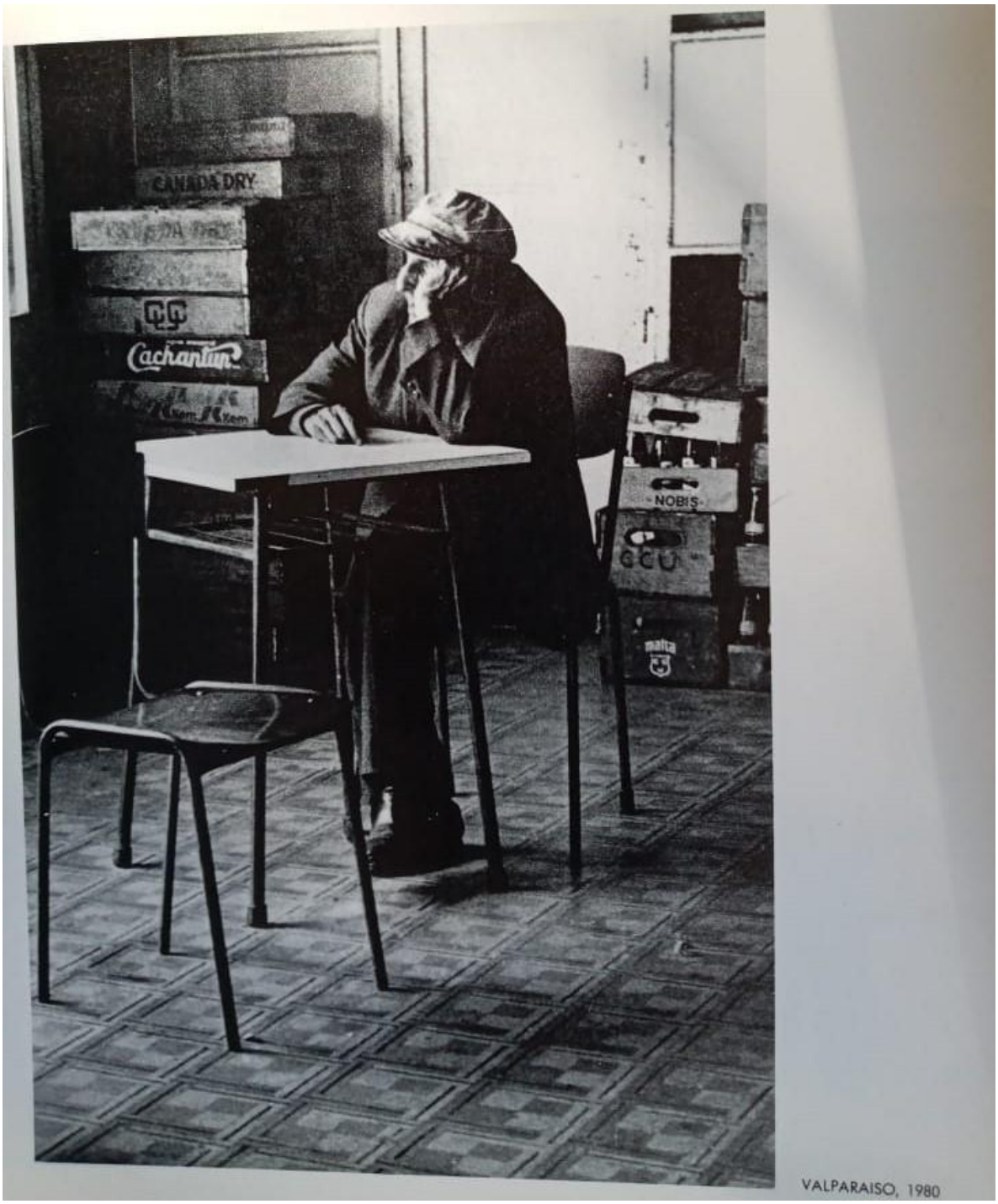
pero no será hoy

volverá el día en que la mierda

que ataron los buitres a nuestra sangre

arda

al fondo de una hoguera



Valparaíso/ Marcelo Montecino/ 1980

Roa Bastos con las maletas del exilio / Jesús Ruiz Nestosa /1982

Yo sé cómo los hombres en el exilio

se alimentan de sueños de esperanza

Esquilo

quedarme sería un error

entregar sin obstáculos

el cuerpo al verdugo

aceptar el peso de una lápida

o el pánico de los amigos

que cambian de acera

cuando me ven venir a lo lejos

no hay tiempo

para despedidas

me voy sin pagar las cuentas

y con solo una piedra

en el bolsillo

la muerte sabe

que yo ya no soy yo:

soy una plaga

proscrita



Roa Bastos con las maletas del exilio / Jesús Ruiz Nestosa /1982

Retrato de Raúl Gómez Jattin/ Milcíades Arévalo/ 1983

Alguien

hermano de tu muerte

te arrebata te apresa te desquicia

y tú indefenso

estas cartas le escribes

Raúl Gómez Jattin

ahora sí

rezanderas del pueblo en trance

lo lloran a gritos como viudas

en pleno acto de elevación

ahora lo abrazan y se declaran

hermanísimos de su barba

viejos de calva rancia

ahora mandan coronas

y bañan el féretro en aguardiente

en títulos *post mortem*

y recitan sus versos

o escriben panegíricos

se consternan

¿para qué?

el poeta murió de hambre

y de olvido



Retrato de Raúl Gómez Jattin/ Milcíades Arévalo/ 1983

Toffs and Toughs /Jimmy Sime/ 1937

¿a qué casta

árbol selecto

mercado de cabezas

o cría temprana pertenecen

los bien calzados

los bien vestidos

señoritos?



Toffs and Toughs /Jimmy Sime/ 1937

Carabineros Bogotá/Marcelo Montecino/1978

fila de cuervos lustrosos

ciegas huestes de limo

falos en guardia oblicua listos para embestir

atención moscas ya está abierto el tajo

pero antes su diezmo al hierro al cura al gamonal



Carabineros Bogotá/Marcelo Montecino/1978

S/t (tomada de *El testigo*) /Jesús Abad Colorado/ 1998

el miedo reposa

como pájaro enfermo

sobre la nuca del padre

huele a pólvora

a brasas

a hierba revuelta

un mortero aúlla

pasa la muerte cantando

y con sus fríos dedos roza

los párpados

del niño



S/t (tomada de *El testigo*) /Jesús Abad Colorado/1998

La casa de Angie/ Jesús Abad Colorado/ 2002

hay acecho

zumba en el aire

el silencio que anuncia

la próxima embestida

al amanecer

desde su ventana

la niña vio sombras

sin rostro

que iban de puerta en puerta

dictando:

este vive este muere

desde entonces cada noche

Angie espía

por el hueco que abrió una bala

los pasos lentos espesos

de otras sombras que avanzan

repartiendo dolor



La casa de Angie/ Jesús Abad Colorado/ 2002

Luisa no quería huir de nuevo/ Jesús Abad Colorado/ 2005

I

las hienas acuden prestas

al lugar de la masacre

y esparcen por todo el pueblo

su aroma mortal

incendian casas

nos obligan a huir

las huellas no duran:

se las traga la selva

las devora el tiempo

II

volverán las hienas

con su olor a muerte

seguirán nuestros pasos

buscarán nuestra sangre

y encontrarán apenas

cenizas rescoldo



Luisa no quería huir de nuevo/ Jesús Abad Colorado/ 2005

Joven alado/ Luís González Palma/ 2012

ángel de la venganza

ave trueno en la espina

de ahura mazda

luz tibia

soplo de aire caliente

golpe de hacha

ángel de la ira

niño ciego

pero en calma



Joven alado/ Luís González Palma/ 2012

Encomendador de almas III / Eustaquio Neves / 2008

en el húmedo estanco de tierra

una mano cierra la bóveda

donde la arcilla y el grano duermen

su breve siesta de siglos

se guardarán así del diluvio

del incendio

entonces serán distintos:

cuerpos aún flexibles

anclados al fuego

hasta entonces pues

hasta entonces ciegos

hermanos de sangre

nos perseguirá esto de ser

sal y greda mezclada

nubes andantes

grietas de sol



Encomendador de almas III / Eustaquio Neves / 2008

Odé/ Mario Cravo Neto/ 1988

Afilad otra vez el navajón de pedernal,

rasgadme el pecho de la sombra

y dad mi sangre al sol.

¡Que hay algo que los dioses no pueden hacer solos!

León Felipe

al mar le daré una ofrenda

de sal el degüello

de un ave el plumaje

para que ancle la luz

le daré mis primeros días

y su aroma

le daré mi sangre

cuajada en otro animal

torpe como yo palmípedo

hermoso

le daré mis pies a la noche

y mis ojos

para que hurgue como yo

proyecto dios fallido

manso al calor de la mano

que rodea su cuello



Odé/ Mario Cravo Neto/ 1988

Autorretrato de una mujer fragmentada /Agustina Puricelli/ 2020

pedir no:

robar migajas al día

como esos espejos rotos

hallados al paso

hechos de azogue y luz

irremediablemente

enfermos de tiempo



Autorretrato de una mujer fragmentada /Agustina Puricelli/ 2020

S/t / Ernesto Bazán/ 1994

la unión de un tigre

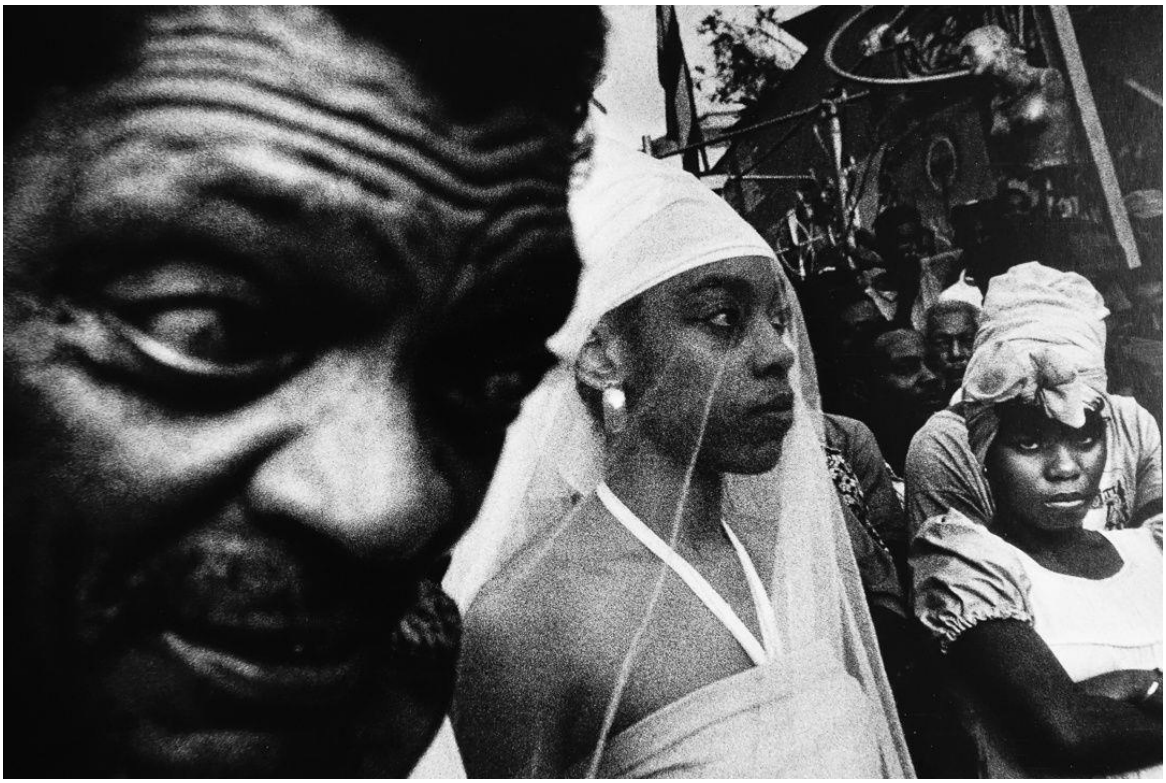
y una liebre

a lomo de buey

una ofrenda de sangre

flores bajo la ceiba

que crece en tu pecho



S/t / Ernesto Bazán/ 1994

Hospital siquiátrico: La Habana/ Raúl Canibano/ 1999

Dichoso loco, pues mereces loco

Lo que jamás he merecido cuerdo.

Lope de Vega

buen presagio este

de dormir sin miedo a escalar

hasta el fondo del sueño

bueno digo si nace

de la vigilia y pasa

junto a su hermosa altura

de gallo

salta y oscurece

pero solo cuando se sabe

como yo

una cabra

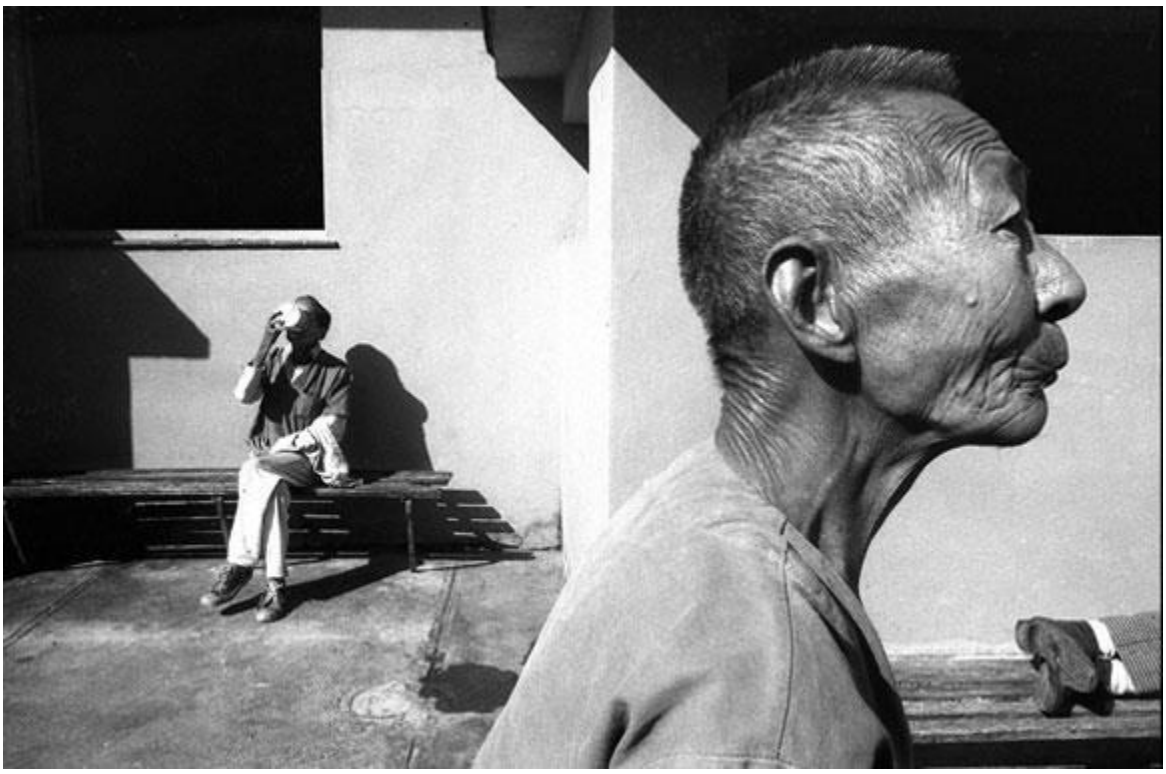
una cabra simple nerviosa

que evade con gracia

los cercos de cal ardiente

que sembraron

los gendarmes



Hospital siquiátrico: La Habana/ Raúl Canibano/ 1999

Fervor (Couple at Intersection) / Shirin Neshat / 2020

I

la amante iraní salió a tender

las cien sortijas de sus cabellos

para que el sol beba tragos de sombra

el sol

si se cansa de quemar

ella es dueña única de sus ojos

dos escarabajos de aroma

o recuerdos con que mojaba las calles

la harina el té

siempre a las once de la mañana

según el caballito de bronce de Luristán

alguien la vio dormir y levantarse a tientas

diciendo no se sabe qué con rabia

para besar luego

en pleno triste

II

“como que quiere volar” dijo uno

que sabía de alas

el otro quedaba largo callado mirándola

núbil en sus ojos de malta

y aquí está otra vez:

ella se trenza el pelo con ganas

de no volver

III

se fue al día siguiente

no hubo testigos

dejó un pergamino largo con olas de tinta

eran nombres de gran acento

un poema o luna frágil

delgadita

puesta a rasgar la noche

sobre la calle mayor

de la memoria



Fervor (Couple at Intersection) / Shirin Neshat / 2020

La écfrasis fotográfica en el poemario

Cargo de Luz

Índice

Resumen 5

Introducción..... 6

1. Capítulo I. Antecedentes históricos, definición y principales componentes de la écfrasis como recurso literario..... 8

1.1 Écfrasis: antecedentes históricos..... 8

1.2 Definiciones de écfrasis..... 10

1.3 La écfrasis como relación intersemiótica..... 11

1.4 Écfrasis e intertextualidad..... 14

1.5 La écfrasis como relación intermedial 14

1.6 La activación de la écfrasis.....15

1.7 Écfrasis, espacialidad y movimiento.....16

2. Capítulo II: Écfrasis fotográfica.....19

2.1 La écfrasis fotográfica y el descarrilamiento del lenguaje 20

2.2 La contigüidad fotográfica.....21

2.3 Catacresis visual.....23

2.4 Fotografía y *archeiropoieta* 24

2.5 El cronotopo fotográfico.....25

2.5.1 Subclases del cronotopo fotográfico……...26

2.5.2. La écfrasis del Cicerón.....27

2.5.3. La elegía de la instantánea 27

2.5.4. La écfrasis suprimida.....27

2.5.5. La fotografía icónica.....28

2.5.6. El caligrama ecfrástico.....28

2.5.7. La anti-écfrasis.....28

2.5.8. La fotografía parlante 29

2.5.9. Sombras del antiguo yo……...29

2.5.10. La imagen photoshopeada.....29

3. Capítulo III. Antecedentes, recursos estilísticos y análisis de tres poemas de Cargo de Luz.....31

3.1 Antecedentes literarios del poemario Cargo de Luz.....31

3.2 Principales elementos estilísticos en el poemario Cargo de Luz.....33

3.3 Subclases del cronotopo fotográfico en los poemas de Cargo de Luz……36

3.4 Análisis de tres poemas de Cargo de Luz.....39

3.4.1 Obrero en huelga asesinado/ Manuel Álvarez Bravo/ 1934.....40

3.4.2 Presos. Estadio Nacional (Chile) /Christian Montesino/ 1973.....42

3.4.3 Roa Bastos con las maletas del exilio / Jesús Ruiz Nestosa /1982.....45

Conclusiones.....48

Referencias bibliográficas y cibergráficas.....51

Resumen

Los poemas de *Cargo de Luz*, proyecto literario de mi propia autoría, están basados en el trabajo de fotógrafos y fotógrafas pertenecientes a distintas nacionalidades, escuelas artísticas y épocas. En esta poética analizaré la relación que existe entre los textos que conforman el poemario y las fotografías a las que hacen referencia, siempre desde la óptica de la écfrasis, y particularmente de la écfrasis fotográfica. Inicialmente, se presentará un recorrido a través de la historia de la écfrasis y se revisarán sus principales definiciones. Abordaré las relaciones intersemióticas, intertextuales e intermediales que se establecen cuando se activa el mecanismo ecfrástico para, posteriormente, analizar los aspectos que particularizan a la écfrasis fotográfica. También expondré los planteamientos del investigador Andrew D. Miller (2015) en torno al cronotopo fotográfico, propuesta teórica elaborada para la clasificación y el análisis del fenómeno que se establece entre la fotografía y la literatura a partir del ejercicio ecfrástico. Finalmente, haré una breve exposición de los antecedentes literarios y los recursos estilísticos empleados para el desarrollo del poemario *Cargo de Luz*. A partir de los elementos teóricos expuestos, llevaré a cabo el análisis de tres de los poemas de este trabajo literario.

Palabras clave: Écfrasis, fotografía, poesía, intermedialidad, interartístico

Introducción

El objetivo de esta poética es reflexionar acerca del uso de la écfrasis fotográfica en el poemario de mi autoría llamado *Cargo de Luz*, obra creativa que fue escrita íntegramente bajo el recurso de la écfrasis fotográfica, variante literaria que tiene como referencia la fotografía.

Aunque, en términos generales, la mayor parte de las categorías que los estudiosos del tema han establecido para el análisis de la écfrasis pictórico-escultórica –que es la más conocida de ellas— son válidas para el estudio de la écfrasis fotográfica, esta variante cuenta con particularidades que es necesario conocer, quizá no para escribir literatura ecfrástico-fotográfica, pero sí para reflexionar en torno a ella.

Desde el punto de vista de la teoría literaria, lo que caracteriza a este tipo de écfrasis deriva de las particularidades de la fotografía como obra testimonial-documental-artística, capaz de reproducir, gracias al mecanismo fotográfico y a la mediación estética del fotógrafo, la disposición de la luz que se refleja en los objetos durante una fracción determinada de tiempo.

La enorme similitud entre lo que percibe el ojo humano y el resultado plasmado en una fotografía es, quizá, el principal factor a considerar para el estudio de la relación creativa que se establece al interior de la écfrasis fotográfica.

Para el desarrollo de este breve estudio, revisaremos los antecedentes históricos del término écfrasis, así como las definiciones planteadas por investigadores que han dedicado

sus esfuerzos a intentar comprender las relaciones verbales, semióticas y artísticas que se tejen entre la palabra y la imagen.

Una vez expuestos los principales postulados sobre el tema, me referiré a los aspectos particulares que caracterizan a la écfrasis fotográfica, hasta llegar al cronotopo fotográfico, método de clasificación y análisis propuesto por el investigador Andrew D. Miller (2015) para el estudio de dicho tópico.

En este trabajo me interesa reflexionar, también, sobre los aspectos de la écfrasis que hacen de esta práctica un recurso intermedial e interartístico, precursor de un tipo de literatura que en la actualidad produce obras que no caben en los estancos de los géneros literarios tradicionales. Desde mi punto de vista, la écfrasis podría ser un referente de importancia para la exploración de nuevos caminos literarios en los tiempos de la multiplataforma y la multimedia.

Al cierre de este trabajo, presentaré al lector una serie de reflexiones en torno a los aspectos estilísticos, compositivos y temáticos de *Cargo de Luz*, así como el análisis de tres de los treinta y un poemas que conforman la obra.

Capítulo I

1. Antecedentes históricos, definición y principales componentes de la écfrasis como recurso literario

A lo largo de este capítulo expondré los elementos que, según distintos estudiosos de la teoría literaria, resultan indispensables para definir la écfrasis y corroborar su existencia en el texto. Abordaré los fundamentos teóricos y los antecedentes históricos de este recurso que otorga cualidades intertextuales, intersemióticas e intermediales al discurso literario.

1.1 Écfrasis: antecedentes históricos

Las noticias más remotas del término provienen de la antigua Grecia. Su etimología es el resultado de "la unión de la preposición griega «*ek*» y del verbo «*frasso*» (*phrasein*), en cuanto implica la acción propia de «des-obstruir», de «abrir», de «hacer comunicable» o de «facilitar el acceso y el acercamiento» a algo" (De la Calle, 2005, p.62).

Así, desde el punto de vista de la tradición crítica, la écfrasis se concebía como una descripción estimulante, que permitía acceder al significado profundo de las cosas a través de la mediación de la palabra frente a la imagen (De la Calle, 2005, p.63). La écfrasis cumplía una función epistemológica, pues estaba asociada a la forma como se conocía *algo* a través de su descripción detallada, a tal punto que ese *algo* adquiría los atributos de la imagen en la mente de quien lo escuchaba o leía. Se trataba, entonces, de un ejercicio descriptivo que no se reducía, tal como se entiende en la actualidad, a la evocación de una obra pictórica; se refería, más bien, a "una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado" (Cruz, 2021, p.138).

Esta idea proviene de la época helenística, cuando a la écfrasis se le relacionaba con el concepto de *enargeia* (o *hipotiposis*), expresión entendida como la capacidad de reproducir "en el discurso verbal y a través de una descripción vívida y detallada, un objeto de tal manera que permitiese volverlo a presentar ante los ojos de la mente (de forma tal que) las palabras compitieran en fuerza expresiva con el objeto que pretendían representar" (Tognetti, 2016, p.7). Posteriormente, durante los últimos siglos del imperio romano, aparece la *katà ékphrasin* un tipo de oratoria que procuraba la descripción detallada de imágenes o cuadros pictóricos (Hermógenes, 1993, p.129) a través de los ejercicios conocidos como *praexercitamenta* o *progimnásmata*, y cuya finalidad era adiestrar a los estudiantes de retórica en el arte de *presentar un objeto descrito ante los ojos* del lector u oyente (Mesa, 2010, p.173). La relación de la écfrasis con la descripción de objetos plásticos durante este periodo, cobró fuerza y se convirtió en tópico literario gracias a la *Ut pictura poesis* (como la pintura, así es la poesía) de la *Epístola a los Pisones* escrita por Quinto Horacio Flaco en el siglo I antes de nuestra era.

El primer ejemplo documentado de poesía ecfrástica en Occidente es la descripción de Homero del escudo de Aquiles en *La Odisea*. Los versos de este pasaje retratan vivamente dicho artefacto de guerra a pesar de no contar con una representación plástica que permita su cotejo verbal; el poeta construye la imagen solo con palabras, para dar lugar a lo que Luz Aurora Pimentel (2003) llama *écfrasis nocional*, aquella que surge "cuando el objeto representado solamente existe en y por el lenguaje, [a diferencia de] la *écfrasis referencial*, que es la que se da cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma" (Pimentel, 2003, p.207).

Desde entonces y hasta nuestros días, la práctica de la écfrasis ha sido una constante en la literatura occidental. Su ejercicio cobró auge en determinadas épocas, como el Medioevo a través del género híbrido conocido como *emblemática latina*; durante el Barroco y el Renacimiento fue especialmente prolífico gracias a la descripción de retratos y cuadros históricos; en el marco de las vanguardias literarias del siglo XX, la écfrasis fue utilizada constantemente con la finalidad explícita de traspasar los límites entre las artes literarias y visuales.

Durante la segunda mitad del siglo XX, y en la medida en que la posmodernidad iba permeando la escena artística y filosófica occidental, la écfrasis se convirtió en objeto de interés para los estudiosos de la hibridación y la teoría interartística, gracias a su valor histórico como uno de los primeros vehículos utilizados para la interconexión de las artes.

1.2 Definiciones de écfrasis

Las definiciones *clásicas* del término écfrasis, son, en primer lugar, la de Leo Spitzer (1962), quien la define como la "descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica" (p.72), restringiendo claramente la creación literaria a la influencia de dos variantes de las artes plásticas: la pintura y la escultura. Esta definición, que subraya el potencial de la poesía como generadora de imágenes es, quizá, la más concreta de todas, pero se siente estrecha al tratar de definir un recurso que ha demostrado su capacidad de abarcar prácticamente todas las expresiones artísticas existentes. En segundo lugar, tenemos la definición de James Heffernan (1993), quien define la écfrasis como "la representación verbal de una representación visual" (p.3). En este caso, el autor amplía el alcance del término a cualquier

variante de lo visual, enfatizando el carácter representacional del signo verbal y permitiendo, así, incluir dentro de su definición manifestaciones artísticas actuales tan importantes como la fotografía y el cine. Finalmente, la definición de Claus Clüver (1994) señala que la écfrasis es "la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal" (p. 26). En este caso, Clüver (1994) extiende aún más la definición de aquello que podría ser objeto de la écfrasis. Bajo esta concepción, sería posible abordar cualquier producto artístico no verbal alcanzado por el proceso ecfrástico como un texto y, en consecuencia, podríamos definir el vínculo entre el componente verbal y el no verbal como una relación intertextual.

1.3 La écfrasis como relación intersemiótica

La operación intersemiótica se da en la écfrasis toda vez que la obra literaria, realizada bajo el sistema sígnico de la escritura, emula una obra que ha sido desarrollada a través de un sistema representativo distinto, el visual. Se trata de un fenómeno complejo sobre el cual abundan investigaciones académicas; en esta poética solo esbozaré dicha operación con la finalidad de presentar sus líneas generales para el análisis de mi trabajo creativo.

Comencemos con una definición genérica del concepto *signo,* descrito como el "sustituto visual de su referente" (Krieger, 2000, 140). Los signos se agrupan, a su vez, en conjuntos ordenados de normas y procedimientos que les permite interrelacionarse entre sí, es decir, se organizan en sistemas.

Para comprender la relación intersemiótica que subyace en la écfrasis es necesario advertir las diferencias estructurales entre los sistemas sígnicos en juego. Para Markiewicz

(2000), estas diferencias aparecen claramente en el hecho de que "mientras la poesía se sirve de signos artificiales, arbitrarios y sucesivos (…) el cuadro se sirve de signos naturales y coexistentes" (p. 57). Aunque en esta cita es discutible la afirmación de que los símbolos que usa el arte pictórico son estrictamente *naturales* en contraposición a los símbolos artificiales utilizados por la escritura (tratar a fondo este tema nos desviaría del objetivo de este apartado), la afirmación de Markiewicz (2000) sí nos permite establecer que, mientras el sistema sígnico propio de las artes visuales es capaz de reunir con inmediatez y contigüidad los elementos figurativos (miméticos) formales que permiten al receptor captar sensorialmente el mensaje, generando en él o ella la ilusión de que se encuentra ante un conjunto de signos naturales, los signos textuales –las palabras— actúan desembozadamente, siempre y ante todo como mediaciones.

Sobre la naturaleza del signo escritural, Ferdinand Sassure (2002) ha señalado que "siendo el signo gráfico arbitrario, poco importa su forma, o, mejor, solo tiene importancia en los límites impuestos por el sistema (…). El medio de producción es totalmente indiferente, porque no interesa al sistema" (p. 214). En cambio, la naturaleza del signo visual descansa justamente en estos elementos formales que para el signo textual resultan prescindibles, tales como su medio y forma de producción: su soporte, el color y el material del que está hecho, entre otros.

Esta diferencia de fondo entre ambos sistemas sígnicos es determinante y complejiza nuestra percepción de la operación intersemiótica que entraña la écfrasis. Lo que a simple vista aparece como un ejercicio lineal de traducción entre sistemas de signos, o como señala Angélica Tognetti (2016), el acto de "translación desde un código original hacia un código derivado" (p. 12), finalmente se revela como una ambiciosa operación que busca asimilar y

transmutar la obra visual en obra textual para intentar apropiarse de eso que Tognetti (2016) llama *lo Otro*, lo inasible, ajeno al sistema sígnico textual[1].

En palabras de Mitchell (1987) la complejidad de esta operación radica en el hecho de que "una representación verbal no puede representar –es decir, hacer presente— su objeto del mismo modo que lo hace una representación visual. Puede referirse a un objeto, describirlo, invocarlo, pero nunca puede brindar su presencia visual ante nosotros al igual que lo hacen las imágenes. Las palabras pueden ´citar´, pero nunca pueden ´ver´ su objeto" (p. 63).

Efectivamente, la diferencia radical entre los distintos sistemas sígnicos (lenguajes) que se entrecruzan en la écfrasis generan lo que Tognetti (2016) llama un *Abismo* entre lo visual y lo textual, insalvable desde el punto de vista de la semiótica, sí, mas no desde una perspectiva estética. Por el contrario, desde mi punto de vista el terreno de la ambigüedad es muy fértil para la creación ecfrástica; ese campo plagado de siluetas exige un esfuerzo imaginativo y/o emocional por parte del escritor para la construcción de la obra literaria, al tiempo que permite el distanciamiento de normas y convenciones académicas que podrían limitar las posibilidades creativas del autor de una obra ecfrástica.

La última parte de la cita de Mitchell (1987) referida líneas arriba, apunta la *imposibilidad* material de hacer presente el objeto visual en el texto escrito; sin embargo, dice, es posible *citarlo* a través el objeto textual. Así, el marco de análisis de la écfrasis se desplaza del campo de la semiótica al campo de la teoría literaria, que para estos casos reserva la categoría llamada intertextualidad.

[1] Roman Jakobson (1964) distingue tres tipos de traducción: "intralingüística, interlingüística e intersemiótica o transmutación" (p.69).

1.4 Écfrasis e intertextualidad

La relación intertextual es aquella que se presenta cuando existe la co-presencia de dos o más textos; es decir, un hipotexto y un hipertexto (Genette,1989,10), tal como sucede cuando se cita o alude un texto determinado dentro de otro. Así, en el ejercicio de la écfrasis, el texto verbal cita o alude al texto no verbal que actúa bajo la lógica de la lengua, pues como explica el postestructuralismo, "toda nuestra experiencia perceptiva está estructurada por el lenguaje. Ver es siempre ver algo como algo y, por lo tanto, aún sin emisión de voz ni inscripción, constituye ya una forma de decir algo o de leer" (Pardo, 2001, 22).

En la operación ecfrástica el texto verbal busca asimilar al objeto plástico aludido dentro de su propio lenguaje compuesto por signos arbitrarios, entonces asume no solo la lectura de este, sino también la *intención* de transformarlo y re-presentarlo a través del lenguaje verbal.

1.5 La écfrasis como relación intermedial

La identificación de los elementos intertextuales de la écfrasis nos permite ver claramente la interacción entre dos medios reconocibles: el verbal y el visual. Así, en el proceso ecfrástico podemos encontrar una relación intermedial que no se oculta a los ojos del lector u oyente, por el contrario, se transparenta con la finalidad de mostrar el puente que tiende la écfrasis entre ambos medios, pues "la intermedialidad insiste en la visibilidad de la técnica (…) y llama la atención sobre la mediación, la materia, la diferencia" (Alberdi, 2016, p.26). La

presencia y puesta en juego de por lo menos dos medios de significación y representación es lo que conforma la relación intermedial que subyace en la écfrasis (Pimentel, 2003, p.206).

1.6 La activación de la écfrasis

Una vez identificadas las relaciones intertextuales, intersemióticas e intermediales de la écfrasis, podemos acudir a la definición conclusiva de Luz Aurora Pimentel (2003), quien establece que la écfrasis es aquella "práctica discursiva que, al tiempo que declara al objeto plástico otro, extiende sus límites textuales para convertirlo en texto e incorporarlo como tal" (p.206). Así, el texto ecfrástico busca integrar en su seno dicha *otredad*, acción que desencadenará el proceso ecfrástico.

Según Angélica Tognetti (2016), la écfrasis como discurso retórico carece, desde el punto de vista semiótico, de una forma gramatical determinada que permita establecer su existencia; para identificarla hace falta llevar a cabo un análisis del contenido temático de los textos (p.7).

Así, la écfrasis se da en primera instancia como un ejercicio de mímesis, ya que esta se activa cuando hay un intento de descripción, referencia directa o alusión explícita de una obra de arte visual (o del conjunto de la obra de algún artista) por duplicado. Para el teórico literario francés Michael Riffaterre (2000), la écfrasis consiste en al menos dos operaciones miméticas sincronizadas: "como el texto ecfrástico representa con palabras una representación plástica, esta mímesis es doble" (p.161).

A través de la imitación de una obra visual que, a su vez, imita a la realidad, la écfrasis cumple el principio de la *mímesis doble* que abordaré de forma más extensa en el capítulo dedicado a la écfrasis fotográfica.

La écfrasis, sin embargo, no es un recuento exhaustivo de las semejanzas que existen entre la obra pictórica y la realidad, o una narración detallada de sus características; es, más bien, la posibilidad de integrar distintos puntos de vista en función del objeto plástico a través del texto literario. "En el acto de lectura, el lector (…) resignifica varios textos, el plástico y el ecfrástico sobre los mismos principios de selección, jerarquización y organización de los detalles que el texto le ofrece" (Pimentel, 2003, p.208); se trata exactamente de la misma operación que lleva a cabo el autor cuando selecciona y jerarquiza los contenidos, características y relaciones internas significativas que encuentra en la obra visual.

Podríamos afirmar, entonces, que el proceso ecfrástico se desencadena a través de la mímesis para resignificar una expresión pictórica que puede ser considerada, a su vez, como una interpretación lingüística; así, "la écfrasis no es otra cosa que una transcripción reelaborada, en el marco de lo textual, de dicha interpretación" (Tognetti, 2016, p.25).

1.7 Écfrasis, espacialidad y movimiento

Aunque la écfrasis también puede propiciar la quietud necesaria para reflexionar en torno al contenido y la forma de la obra visual, la función más notable de este recurso es la de dinamizar la imagen.

Gracias a las cualidades narrativas y temporales del lenguaje escrito, la imagen se impregna de movimiento y se inserta en el flujo cronológico propio del arte literario. Por ello,

James Heffernan (1995) afirma que "la écfrasis es dinámica y obstétrica porque ayuda al arte visual, preñado de narratividad, a parir ese impulso embrionariamente narrativo, haciendo explícita la historia implícita" (p.5).

Independientemente del desarrollo y del curso que tome el texto ecfrástico, este insertará a la obra visual en el flujo temporal, otorgándole un pasado, un futuro y una sensación de movimiento al instante impreso en la obra. La écfrasis "contagiará" al arte visual de dinamismo a través de la sucesión de las palabras, del ritmo y del fluir de las voces que ocupan la página escrita.

Ya en el siglo XVIII, Gotthold Lessing (1990), a la luz de las ideas de la Ilustración alemana analizaba las características de las artes que confluyen en la écfrasis afirmando que

> ha quedado, pues, establecido una vez por todas mi principio de que el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor (…) Enumerar al lector, una tras otra, con el fin de presentar una imagen de conjunto, varios detalles o varios objetos que en la naturaleza deben abarcarse de un solo golpe de vista, es una invasión del poeta a los dominios del pintor.
>
> (p.106)

Aquello que en la época de Lessing podía parecer una invasión a los terrenos artísticos ajenos, hoy es una fructífera práctica interartística que sienta las bases para el desarrollo de entrecruzamientos que enriquecen el arte traspasando las fronteras disciplinares para dar lugar a la hibridación de géneros.

La literatura y su representación escrita de sonidos articulados y sucesivos, puso la primera piedra, quizá, de esta (relativamente) nueva realidad artística. Al abrazar el arte pictórico y escultórico en el ocaso del imperio romano, la poesía se atrevió a construir un relato donde no necesariamente lo había (Pimentel, 2003, p.209), y con ello desafió la

presunta exclusividad del uso del espacio en las artes plásticas y del tiempo en la literatura, desencadenando el poder de la *energeia* griega, esa potencia capaz de dar vida a cualquier imagen en la mente humana a través de las palabras.

Capítulo II

2. Écfrasis fotográfica

Las investigaciones académicas sobre la écfrasis fotográfica son escasas, a diferencia de aquellas que tienen como objeto de estudio la écfrasis pictórica y escultórica. Dos factores determinan principalmente la escasez de dichos trabajos: en primer lugar, que la fotografía es una técnica reciente si se le compara con la extensa trayectoria histórica de la pintura y la escultura[2]; en segundo lugar, el hecho de que la mayoría de los estudios literarios suelen abordar la écfrasis fotográfica como una variante menor de la écfrasis pictórica.

En este capítulo retomaré aquellos conceptos y categorías que se enfocan en el análisis específico de la primera, sobre todo los estudios del doctor Andrew Miller (2015), quien cuenta con la publicación académica más abarcadora y profunda que existe sobre este tema: el libro *Poetry, Photography, Ekphrasis*.

Por otra parte, cabe mencionar que sí hay autores que abordan dicho tópico, pero siempre como parte de estudios más amplios sobre la écfrasis en general, por ejemplo Jefferson Hunter (1987), Michael North (2005) y W.J.T. Mitchell (2005). En cambio, Miller (2015) realiza un extenso recorrido por la historia de la écfrasis fotográfica y descubre, en el trayecto, que este recurso entraña un cronotopo específico, capaz de alterar el espacio-tiempo, es decir el marco en el que se desarrolla el texto literario. A continuación, expondré las premisas a partir de las cuales se infiere la presencia de dicho fenómeno retórico y estético

[2] Las primeras imágenes fotográficas documentadas históricamente son de la autoría del científico francés Nicéphore Niepce y corresponden al año 1826.

2.1 La écfrasis fotográfica y el descarrilamiento del lenguaje

Desde sus orígenes, el análisis de la fotografía como arte y medio de representación fue complejo para los autores que se dieron a la tarea de escribir acerca de ella. El investigador Andrew D. Miller (2015) nos muestra la incidencia de dichas dificultades a partir del análisis del ensayo *Pequeña historia de la fotografía* de Walter Benjamin (1980), estudio en el que el filósofo alemán analiza los elementos que, desde su punto de vista, otorgan valor estético al retrato fotográfico de David Octavius Hill conocido como *The Fishwife* o *La pescadora de Newhaven* (1843-1847).

Benjamin (1980) reflexiona en torno a la imagen de Hill:

> En la fotografía, sin embargo, uno se encuentra con *algo (etwas)* extraño y nuevo: en La Pescadora de Newhaven que mira al suelo tan relajada, con un pudor seductor, hay *algo* que no atestigua simplemente el arte fotográfico de Hill, *algo* que no puede ser silenciado, *algo*[3] exigiendo el nombre de la persona que vivió entonces, que incluso ahora sigue siendo real y que nunca perecerá por completo en el arte[4].
>
> (p.202)

Para Miller (2015), el hecho de que Benjamin –agudo filósofo marxista— se valga en este ensayo de términos que podrían ser fácilmente ubicados en el terreno de la metafísica (como *etwas*, que en español significa "*algo*"), nos indica la tendencia de la écfrasis a descarrilar (*becomes derrailed*) el lenguaje frente a lo que tiene de indescriptible la imagen. Al categorizar de esta forma la aparente inaprehensibilidad de ciertos aspectos de la fotografía – señala Miller— "Benjamin enfatiza menos el poder de Hill (el artista) y más el

[3] Las cursivas son mías.
[4] La traducción de este y todos los textos consultados en ingles es mía.

poder de aquello que llama anteriormente en el mismo ensayo <<el valor mágico>> de la fotografía" (Miller, 2015, p.12).

2.2 La contigüidad fotográfica

Ese "valor mágico" que menciona Benjamin está relacionado con la sensación de contigüidad que se produce en quien observa una fotografía. Se trata del poder que tiene la toma fotográfica para suplantar la distancia temporal que existe entre el sujeto y el espectador a través del recurso espacial. Así, las personas, lugares y cosas que están ausentes en el tiempo se vuelven, por obra de la imagen fotográfica, contiguos (Miller, 2015, p.14).

La captura de un instante en el que la luz se refleja sobre el sujeto fotográfico y la posibilidad de contemplarlo posteriormente –incluso un minuto después, como sucede con la fotografía "instantánea"— sobre un espacio bidimensional, son características únicas e intransferibles del arte fotográfico. Inevitablemente, la imagen que el fotógrafo tiene a cuadro al momento de accionar el disparador sufrirá una metamorfosis con la puesta en marcha del mecanismo de obturación de la cámara: entonces, el tiempo intangible mutará en espacio tangible.

Para el sociólogo alemán Siegfried Kracauer (1960), "las fotografías no solo copian la naturaleza, sino que la metamorfosean transfiriendo fenómenos tridimensionales al plano, cortando sus lazos con el entorno y sustituyendo (el) esquema de color dado" (Kracauer 1960, p.259). Esta rápida y compleja acción genera en el espectador la sensación ficticia de que se encuentra, a través de la fotografía, ante la *esencia* congelada en el tiempo del sujeto atrapado por el mecanismo y las reacciones químicas que se dan al interior de la cámara. En tal sentido,

la écfrasis genera el efecto contrario: descongela, a través del fluir de la palabra, la escena capturada; integra aparentemente al sujeto, objeto o paisaje fotográfico al cauce temporal del que fue (aparentemente) sustraído.

La sensación de contigüidad que proporciona la fotografía se ubica, entonces, en el plano de lo que el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce (1998) categorizó como el *signo indexical*: una figura relacional semántica que aparece cuando un signo es casi idéntico al objeto que representa (Peirce, 1998, p.4).

Los *signos indexicales* se diferencian de aquellos a los que el mismo Pierce (1998) llama *símbolos*, que son signos creados a partir del uso consuetudinario; también se distinguen de los *íconos*, que son aquellos que se generan gracias a la imitación de las apariencias. "Las fotografías (…) son muy instructivas –escribe Pierce—, porque en ciertos aspectos son exactamente como los objetos representados. Pero dicho parecido se debe a que la fotografía se produce en circunstancias tales que se ve obligada a corresponder físicamente, punto por punto, con la naturaleza" (Peirce 1998, pp.5–6).

Dicha correspondencia profunda entre el *signo indexical* y su referente es lo que genera la ilusión de que, al ver una fotografía, estamos contemplando un fragmento de la realidad tal cual es (más bien, tal cual fue). Así, gran parte de la écfrasis fotográfica no es reconocida por quien la lee y, muchas veces, tampoco por quien la escribe, a causa de la familiaridad que generan tanto en el escritor como en el lector este tipo de imágenes, que imitan a la realidad con más precisión que otras manifestaciones artísticas. A esto contribuye, por otra parte, la masiva producción y circulación de imágenes fotográficas y cinematográficas que desbordan nuestra cultura visual (post) moderna.

2.3 Catacresis visual

El hecho de que las fotografías sean objetos –analógicos o digitales— cargados de contigüidad, hace que los percibamos como si la distancia entre lo fotografiado y nosotros se desvaneciera. Al mostrar a otra persona una foto donde aparece un ser querido nuestro, difícilmente nos detenemos a pensar que el objeto observado constituye un signo indexical o una imagen que refiere la luz que se reflejaba sobre el cuerpo de nuestro ser querido veinte años –o cinco minutos— atrás; seguramente afirmaremos a nuestro interlocutor que la o el de la foto *es* nuestro ser querido. Así, en tiempo presente.

Según Miller (2015), en la entraña de esta afirmación descansa algo más que un hábito social ampliamente difundido; en esta forma de percibir y razonar la visualización fotográfica se genera una *catacresis visual* a través de la cual la imagen "se convierte metonímicamente en la cosa misma" (p.15).

La catacresis es el tropo que se presenta cuando la metáfora "responde a una necesidad debida a una <<inopia léxica>>; se trata de la (…) metáfora muerta, fósil, léxica o lingüística" (Beristáin, 1995, p.310). En términos prácticos, podríamos decir que la catacresis es la designación de algo que no tiene un nombre específico a través de una palabra utilizada en sentido metafórico, por ejemplo, cuando llamamos "pata" a la extremidad que sostiene una silla, "cuello" a la parte más estrecha de un jarrón u "oreja" a la agarradera de una taza.

La catacresis visual utiliza la imagen como "metáfora muerta" de un fragmento de tiempo pasado que se relaciona, a través de esta, con el espacio tangible (fotografía) contemporáneo al espectador.

2.4 Fotografía y *archeiropoieta*

En el proceso anteriormente descrito, la consideración del fotógrafo como creador suele reducirse a la mera operación técnica de la cámara. Desde luego, esta noción se ha ido diluyendo con el paso del tiempo gracias al auge de la fotografía artística y de autor durante la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI.

Cuando decimos que una foto fue tomada y no creada, asumimos que la escena, la intención, el encuadre, la composición y demás faenas estéticas que corresponden al fotógrafo, están dadas prácticamente en el paisaje. Al plantear su propuesta teórica para el análisis de la écfrasis fotográfica, Miller (2015) llama la atención en este sentido: hay que considerar que dentro del imaginario colectivo la fotografía en sí supera –e incluso anula— la autoría del fotógrafo, situación que se torna excepcional en la pintura y la escultura, donde suele reconocerse al artista la creación total de la obra.

En este sentido, la fotografía se asemeja a las obras plásticas de la cristiandad medieval agrupadas bajo el término griego *archeiropoieta*, que significa "no realizado manualmente" y que define aquellos objetos artísticos cuya factura se presumía divina en la época, como la Verónica de Roma y la Sábana Santa de Turín, entre otros (Oxford Reference, 2022).

Gracias a esta percepción generalizada, es que la fotografía se encuentra prácticamente libre de fricciones representacionales entre lo visual y el lenguaje descriptivo (Miller, 2015, p.13), otorgando fluidez a la écfrasis, que actúa como un mecanismo de descongelamiento de la imagen detenida por la cámara, haciendo avanzar, al mismo tiempo

y progresivamente a través de la sucesión de palabras, el tiempo que antecede y sucede al evento fotografiado.

2.5. El *cronotopo* fotográfico

El *cronotopo* es un concepto del teórico ruso Mijaíl Bajtin (1989), desarrollado en el ensayo *Las formas del tiempo y del cronotopo de la novela*. En dicho estudio, Bajtin define el *cronotopo* –cuya traducción literal significa *tiempo-espacio*— como una "conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (p. p.237).

Este fenómeno, apunta Bajtin (1989), se presenta en la narración a través de la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto.

> El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.
>
> (pp. 237-238)

Existen varias clases de *cronotopos*, y cada uno está vinculado con un momento valorativo intrínseco de la narración. En el arte y la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables y siempre están matizadas desde el punto de vista emotivo (Bajtin, 1989, p.239).

Así tenemos, por ejemplo, que el cronotopo del camino está vinculado al "encuentro", mientras que el del castillo tiene que ver con el "espacio impregnado de tiempo"; el del salón, por su parte, se relaciona con el "lugar de intersección", etc. (Bajtin, 1989, pp.251-254).

Partiendo de esta clasificación, Miller (2015) propone añadir otra categoría al listado: el *cronotopo fotográfico*, que funciona básicamente

> como un sitio narrativo en el que se duplica este engrosamiento del tiempo y del espacio. En el cronotopo de la fotografía, no es un tiempo o un espacio lo que se espesa. Son, más bien, dos tiempos y dos espacios. La "catacresis natural" que se produce entre el sujeto fotográfico, su entorno y su espectador, sirve como catalizador para que el tiempo y el espacio de uno se funda con el tiempo y el espacio del otro.
>
> (p.20)

Bajo esta premisa, y retomando los elementos enumerados a lo largo de este capítulo, podemos afirmar que la écfrasis fotográfica constituye la *verbalización* de un índice espacial tangible que se encuentra en la fotografía como objeto y que, a su vez, representa una realidad anterior e intangible acontecida en el tiempo. Es el testimonio de la cualidad *archeiropoiética* de la imagen fotográfica y su metonimia temporal lo que la diferencia de la écfrasis pictórica, pues "no es una historia obstétrica contada sobre lo que ocurre dentro de una imagen. Es un cronotopo que describe un encuentro entre el sujeto fotográfico y su espectador ecfrástico" (Miller, 2015, p.20).

2.5.1 Subclases del cronotopo fotográfico

Finalmente, en este apartado resumiré las subclases del cronotopo fotográfico propuestos por Milller (2015), herramientas que utilizaré en el próximo capítulo para el análisis de cinco poemas de *Cargo de Luz*. Las subclases del cronotopo fotográfico son las siguientes:

2.5.2. La écfrasis del Cicerón

En esta subclase del *cronotopo fotográfico* el hablante poético se posiciona como intérprete de las imágenes; no de los detalles superficiales registrados por la cámara, sino de la naturaleza espiritual del sujeto fotografiado. Esto se desarrolla a través una narración en la que la voz poética guía al lector a través de la imagen, tal como lo haría un cicerón o guía de turistas en el casco viejo de una ciudad antigua.

2.5.3. La elegía de la instantánea

En esta versión del cronotopo, el hablante poético accede a los muertos a través de sus fotografías, resucitándolos mediante la descripción detallada de tales imágenes.

2.5.4. La écfrasis suprimida

En este caso el autor no revela el uso de la écfrasis en el poema, pero sabemos que la referencia del escritor es una fotografía o un conjunto de estas ya que de otra forma le sería imposible acceder al grado de observación que se expone en la obra literaria. Esta subclase de écfrasis se detecta también cuando el escritor alude, sin mencionarla, a alguna imagen fotográfica del dominio público. En este caso, la cámara se convierte en los ojos del autor, lo que le permite ver cosas que de otro modo estarían más allá de su experiencia. Este tipo de écfrasis se da con mucha frecuencia en la literatura actual.

2.5.5. La fotografía icónica

Es la variante del cronotopo que se aplica a aquellas fotografías que tienen un alto grado de prominencia y familiaridad pública. La referencia ecfrástica de una fotografía icónica, lleva al orador poético a apartarse del ámbito privado de la instantánea para exponer sus impresiones de la imagen a partir del significado cultural colectivo que posee.

2.5.6. El caligrama ecfrástico

Esta subclase se aplica a los textos yuxtapuestos, en forma impresa, a las imágenes fotográficas que describen. Por lo tanto, aparecen como subtitulos de las fotografías formando un caligrama (enlaces de imagen y texto)[5]. Este vínculo permite al hablante poético abordar e, incluso, interactuar con los sujetos fotográficos.

2.5.7. La anti-écfrasis

Esta subclase implica que el poema niegue la relación entre sí mismo y su fuente ecfrástica. Este recurso se utiliza regularmente en los textos literarios como una advertencia o llamando de atención sobre la forma en que las representaciones visuales pueden usarse para tergiversar.

[5] En este caso, nos referimos al término caligrama no bajo la definición de Guillaume Apollinaire que lo señala como un poema con la forma de su tema, sino de acuerdo al concepto de Michel Foucault (1983), quien lo define como "el vínculo entre las ilustraciones y sus *leyendas adjuntas*, es decir, una amalgama de texto e imagen que fusiona los dos medios en uno solo (p. 22)

2.5.8. La fotografía parlante[6]

En este caso, el poeta adopta la personalidad del sujeto fotográfico y se dirige directamente al lector. El poeta aplica, así, la prosopopoeya para dar voz a una imagen silenciosa.

2.5.9. Sombras del antiguo yo

Esta subclase parecería ir en contra de las actitudes adoptadas en otras versiones del cronotopo: en lugar de abordar un retrato fotográfico del yo como si tuviera vida y presencia, el hablante poético evita hacer la referencia, reconociendo que su propia imagen capturada por el mecanismo fotográfico amenaza con recordarle el inexorable paso del tiempo y, por lo tanto, su propia mortalidad.

2.5.5. La imagen *photoshopeada*

En estos tiempos, en que la imagen digital ha desplazado la atención poética del sujeto fotográfico hacia la creación digital o la alteración de su imagen, el hablante del poema no celebra el esencialismo fotográfico, sino la posibilidad de manipular la foto y hacer de esta acción la evidencia más poderosa de su presencia.

(Milller, 2015, pp.5-7)

[6] La categoría original en inglés es *The Speaking Photograph*

A partir de las herramientas teóricas expuestas en este capítulo y en el anterior, procederé al análisis de cinco poemas que hacen parte de la obra *Cargo de Luz*, poemario de mi autoría centrado enteramente en la práctica de la écfrasis fotográfica.

Capítulo III

3. Antecedentes, recursos estilísticos y análisis de tres poemas de *Cargo de Luz*

3.1 Antecedentes literarios del poemario *Cargo de Luz*

A continuación, presentaré un breve listado de los principales referentes que tomé como base para escribir *Cargo de Luz*; algunos de ellos son poemas sueltos, otros son libros de literatura ecfrástica, y otros más ensayos de corte analítico-literario.

Las obras y autores referidos son:

— *A la pintura (poema del color y la línea)* de Rafael Alberti. Se trata de un poemario escrito entre 1945 y 1976. Contiene poemas de corte reflexivo, satírico y ecfrástico en torno a la obra de varios pintores, la mayoría de ellos clásicos europeos. Este poemario fue la principal fuente de inspiración para emprender el proyecto *Cargo de Luz*, pues en este libro Alberti consigue fusionar exitosamente sus dos pasiones artísticas: la poesía y la pintura. Al descubrir que con este poemario Alberti daba continuidad a una larga tradición de poesía ecfrástica relacionada con la pintura, surgió en mí la inquietud de investigar sobre las posibilidades de enfocar dicho recurso literario al ámbito de la fotografía.

— *Desnudos* de Claudio Bertoni. En este libro, el poeta y artista visual chileno reúne una serie de fotografías de desnudos femeninos realizados por él ente los años 1973 y 2008, para intercalarlos con un conjunto de poemas también de su autoría. Aunque los textos no describen ni intentan dinamizar las fotografías presentadas en el libro, sí hacen guiños a dichas imágenes. La relación que se teje entre las fotografías y los poemas de Bertoni, me permitió comprender el alcance de la écfrasis: cualquier referencia, explícita o implícita, a una obra visual (fotográfica, en este caso) puede desencadenar el proceso ecfrástico.

—*El perro de Goya* de Antonio Saura. Se trata de un ensayo analítico-literario, donde el autor plantea la posibilidad de que la obra titulada *Perro semihundido* o *El Perro* sea, más que un motivo, un autorretrato alegórico, alusivo al estado emocional y mental padecido por Francisco de Goya durante su periodo creativo conocido como el de las *Pinturas Negras*. Este ensayo encaja en la categoría ecfrástica llamada por Michael Riffaterre (2000) *écfrasis crítica*, género frecuentemente practicado por historiadores y, sobre todo, por críticos de arte.

—*Alturas de Macchu Picchu*, escrito por Pablo Neruda y publicado por ediciones Nascimento (1954), y *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, publicado por Tusquets (1966). Al libro de Neruda lo acompañan fotografías del artista peruano Martín Chambi, y al de Lorca fotografías de los catalanes Oriol Maspons y Julio Urbiña. Ambos proyectos consisten en la incorporación de imágenes alusivas a los poemas para dar lugar al fenómeno que Luz Aurora Pimentel (2003) denomina *écfrasis inversa*; en los círculos no literarios a este recurso se le conoce sencillamente como *ilustración*. Gracias a la lectura/visualización de estos libros comprendí que la écfrasis no es un ejercicio unidireccional ni unívoco, por el contrario, se trata de una práctica artística compleja, con múltiples posibilidades de interacción.

—Dos poemas ecfrástico-fotográficos: *Fotografías (A Two Scots Lads)*, de Ivo Gurney (1917) y *Versos sobre el álbum de fotos de una joven*, de Philip Larkin (1955). Ambos poemas se enfocan en lo que significa para el ser humano la experiencia de visualizar fotos: el poema de Gurney trata sobre la importancia de las fotografías familiares para los soldados que lucharon durante la primera guerra mundial, mientras que el texto de Larkin aborda el hecho de que una fotografía puede ser el testimonio más despiadado sobre el paso del tiempo y la pérdida de la juventud.

—*War primer* de Bertolt Brecht. En este libro, el poeta y dramaturgo alemán selecciona fotografías de periódicos sobre la primera guerra mundial y el ascenso del nazismo en su país; los textos ecfrásticos son pequeños cuartetos organizados a manera de comentarios al pie de las fotografías aludidas, y se caracterizan por el manejo de un lenguaje directo y punzante.

Existen, desde luego, otros autores y obras que me influyeron en la escritura de *Cargo de Luz*. Sin embargo, considero que los más importantes, por su influencia directa en la estructura y el concepto del poemario, son los que presenté líneas arriba.

3.2 Principales elementos estilísticos en el poemario *Cargo de Luz*

Cargo de Luz es un proyecto concebido y desarrollado totalmente bajo el recurso de la écfrasis fotográfica. Está integrado por treinta y un poemas, correlacionados con igual número de fotografías publicadas durante la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI en periódicos y revistas especializadas, así como en fotolibros y galerías.

Los poemas que componen *Cargo de Luz* están escritos en verso libre, aunque en algunos de ellos –muy pocos, en realidad— hago uso consciente de la rima asonante. Para su escritura, decidí no utilizar letras mayúsculas al inicio de las estrofas ni como indicación de la presencia de signos de puntuación. De hecho, los poemas no tienen puntos y comas; solo usé signos de puntuación que resultaban imprescindibles para mostrar la intención de algunos versos que resultaban ambiguos en su contexto. Así, pues, me valí del uso de paréntesis, dos puntos y seguido, y signos de interrogación y exclamación.

El no incluir los signos de puntuación más concurridos en la gramática castellana, me permitió experimentar cierta libertad en cuanto al ritmo y la extensión de cada estrofa; así, trabajé los versos con una métrica más intuitiva que medida. Para indicar las pausas dentro del poema, usé espacios en blanco más o menos extensos de acuerdo al ritmo y la intención del verso. A través de este recurso quise emular la lógica del color en la fotografía, que actúa a través de una serie de gradaciones en los tonos. Esto permite variaciones sutiles o abruptas del color, de las luces y las sombras, siempre en dependencia de la intención estética del fotógrafo.

La única situación en la que me permito el uso de letras mayúsculas dentro de los versos es cuando aparecen nombres de personas, supongo que a causa de una inclinación antropocéntrica. Los títulos de los poemas sí presentan el uso de mayúsculas, pues estos no son más que la transcripción de las fichas curatoriales que incluyen las fotos referidas. Estos títulos señalan tres datos: el nombre de la fotografía, el nombre del autor y la fecha de publicación de la foto.

El uso de estas fichas como título de cada poema me permite *blindar* –por así decirlo— la obra ante el lector, pues desde el primer momento se revela que el texto está vinculado a una obra fotográfica y que, por ello, estamos en presencia de un ejercicio ecfrástico. Así, en este poemario queda anulada de antemano la posibilidad de practicar la *écfrasis suprimida*, variante del cronotopo fotográfico que se caracteriza por la ausencia de referencias claras que permitan reconocer explícita o implícitamente el vínculo del texto literario con la fotografía.

Desde el punto de vista temático, los poemas de *Cargo de Luz* están vinculados por su naturaleza ecfrástica y por el criterio de selección de las fotografías a las que hacen referencia los textos.

Para el desarrollo de este proyecto, abordé cuatro tipos de fotografías: documentales, periodísticas, artísticas y científicas. Por supuesto –y como sucede en casi todas las disciplinas—, las fronteras entre uno y otro género son más bien difusas, sin embargo, de la totalidad de fotografías elegidas solo tres (*La mujer que sueña*, de Flor Garduño; *Joven alado*, de Luís González Palma; y *Encomendador de almas III*, de Eustaquio Neves) son imágenes hechas en estudio, el resto son fotografías de exteriores, incluso *Zapatos de migrantes* de Lourdes Almeida, imagen claramente *photoshopeada*, es decir, procesada y alterada a través de un programa de edición y postproducción, tiene como base una fotografía de exteriores. La excepción es *Powehi*, fotografía compuesta por el equipo que maneja el Event Horizon Telescope, proyecto que agrupa una serie de telescopios articulados en línea, distribuidos en distintas partes del mundo y que se da a la tarea de combinar datos obtenidos a través de la interferencia de ondas de luz para dar forma a imágenes del espacio exterior descifrables por el ojo humano.

Intenté organizar *Cargo de Luz* de tal forma que los temas más abstractos y de tratamiento denso, como los expuestos en *Powehi* o en *Niño alado*, no obstruyeran la fluidez de la lectura ni disminuyeran la presencia de aquellos de corte más anecdótico o local, como *Un Beso* o *Un viaje*. Dicha organización obedeció a un criterio más intuitivo que metódico.

3.3 Subclases del cronotopo fotográfico en los poemas de *Cargo de Luz*

Los poemas incluidos en *Cargo de Luz* encajan, sin mucha resistencia, en diferentes subcategorías del cronotopo fotográfico tal como las plantea Miller (2015). Sin embargo, en este punto de la investigación ya es posible identificar que dicha categorización no abarca aquellos poemas que se separan de lo descriptivo y, en cambio, construyen historias a partir de la anécdota –real o supuesta— que evoca la fotografía. En este sentido, aunque todos los poemas de *Cargo de Luz* caben en alguna las subclases propuestas por Miller (2015), no existe en su propuesta alguna clasificación centrada en aquellos textos ecfrástico-fotográficos que crean o sugieren historias a partir de la acción de la imagen fotográfica (a veces, incluso, separándose radicalmente del acontecimiento históricamente verificable), como sucede en la mayoría de los poemas de *Cargo de Luz*.

En el caso de la écfrasis pictórica, la anécdota de la imagen suele ser el punto de partida del texto, al menos en lo que respecta al arte figurativo que evoca escenas históricas, religiosas o de cualquier tipo, siempre que involucren la representación de seres humanos interactuando entre sí o con su medio. En el caso de los trabajos ecfrásticos que toman como referencia el arte abstracto, podemos afirmar –aunque sin generalizar—que se inclinan hacia el tratamiento de los aspectos formales de la obra. En el caso de la écfrasis fotográfica, podrían explorarse también nuevas subcategorías del cronotopo basadas en la intención del texto respecto a la imagen, pero ese es, sin duda, un asunto que escapa a las intenciones y alcances de esta breve poética. Es un asunto que, por su complejidad, requiere un análisis mucho más extenso y riguroso. Por ahora, basta centrarse en el hecho de que el objetivo de Miller (2015) no es agotar las posibilidades de categorización de los distintos tipos de écfrasis fotográfica, sino establecer las bases teóricas para su estudio específico.

Una vez aclarado este punto, presento una tabla donde correlaciono esquemáticamente cada uno de los poemas de *Cargo de Luz* (enlistados en orden de aparición en el poemario) con una o varias subclases del cronotopo fotográfico de Miller (2015).

Poema	Subcategoría del cronotopo fotográfico a la que pertenece
Powehi/ Event Horizon Telescope/ 2019	Fotografía icónica
Un beso/ Yésica Sánchez/ 2011	La écfrasis del Cicerón
México Tenochtitlan/ Francisco Mata Rojas/ 2015	La écfrasis del Cicerón
Un viaje/ Francisco Mata Rojas/ 2015	La écfrasis del Cicerón
La mujer que sueña/ Flor Garduño/ 1981	La écfrasis del Cicerón
Mujer ángel/ Graciela Iturbide/ 1979	La écfrasis del Cicerón y elegía de la instantánea
Pájaros en el poste/ Graciela Iturbide/ 1990	La écfrasis del Cicerón
Zapatos de migrantes/ Lourdes Almeida/ 2016	La imagen *photoshopeada* y écfrasis del Cicerón
Muerteada IV/ Iván Casillas/ 2015	La écfrasis del Cicerón y elegía de la instantánea
Obrero en huelga asesinado/ Manuel Álvarez Bravo/ 1934	La écfrasis del Cicerón y elegía de la instantánea
Autorretrato/ Juan Rulfo/ 1950	La fotografía icónica y fotografía parlante

Saharahui/ Pedro Valtierra/ 1982	La écfrasis del Cicerón y fotografía icónica
Londres- Plaza Trafalgar/ Sergio Larraín/ 1959	La écfrasis del Cicerón
Villa de Corleone / Sergio Larraín/ 1959	La écfrasis del Cicerón
Presos. Estadio Nacional (Chile) /Christian Montecino/ 1973	Elegía de la instantánea y fotografía icónica
Farewell y los sollozos (Neruda)/ Marcelo Montecino/ 1973	La écfrasis del Cicerón y fotografía icónica
Valparaíso/ Marcelo Montecino/ 1980	La écfrasis del Cicerón y elegía de la instantánea
Roa Bastos con las maletas del exilio / Jesús Ruiz Nestosa /1982	Fotografía parlante
Retrato de Raúl Gómez Jattin/ Milcíades Arévalo/ 1983	La écfrasis del Cicerón
Toffs and Toughs /Jimmy Sime/ 1937	La écfrasis del Cicerón y fotografía icónica
Carabineros Bogotá/Marcelo Montecino/1978	La écfrasis del Cicerón y fotografía icónica
El testigo/Jesús Abad Colorado/ 1998	La écfrasis del Cicerón y fotografía icónica
La casa de Angie/ Jesús Abad Colorado/ 2002	La écfrasis del Cicerón
Luisa no quería huir de nuevo/ Jesús Abad Colorado/ 2005	La écfrasis del Cicerón

Joven alado/ Luís González Palma/ 2012	La écfrasis del Cicerón y elegía de la instantánea
Encomendador de almas III / Eustaquio Neves / 2008	La écfrasis del Cicerón y elegía de la instantánea
Odé/ Mario Cravo Neto/ 1988	La écfrasis del Cicerón
Autorretrato de una mujer fragmentada /Agustina Puricelli/ 2020	La écfrasis del Cicerón y sombras del antiguo yo
Nupcias/ Ernesto Bazán/ 1994	La écfrasis del Cicerón
Hospital siquiátrico: La Habana/ Raúl Canibano/ 1999	La écfrasis del Cicerón
Fervor (Couple at Intersection) / Shirin Neshat / 2020	La écfrasis del Cicerón

Cabe señalar que, si los poemas aparecen de forma contigua con las fotografías aludidas, también clasificarían dentro de la subcategoría del cronotopo fotográfico llamada *El caligrama ecfrástico.*

3.4 Análisis de tres poemas de *Cargo de Luz*

En este apartado analizaré, desde el punto de vista formal y bajo la perspectiva del cronotopo fotográfico planteado por Andrew D. Miller (2015), tres poemas de *Cargo de Luz*: *Obrero en huelga asesinado* de Manuel Álvarez Bravo, *Presos. Estadio Nacional (Chile)* de Christian Montesino, y *Roa Bastos con las maletas del exilio* de Jesús Ruiz Nestosa. Elegí

estos textos porque considero que son, de alguna manera, una muestra representativa del resto de poemas que conforman el libro.

El análisis de cada poema señala la variante o subcategoría del cronotopo en el que este se inserta, así como el contexto histórico y los elementos de composición fotográfica de las obras visuales; estos elementos aportan información sobre las decisiones estéticas y, por lo tanto, sobre la estrategia literaria desarrollada para la construcción de *Cargo de Luz*.

3.4.1 Obrero en huelga asesinado/ Manuel Álvarez Bravo/ 1934

Este poema se inserta en la modalidad del cronotopo fotográfico conocido como *la écfrasis del cicerón*, la cual se caracteriza por la existencia de una voz poética que interpela al sujeto fotográfico y se comunica directamente con él, al mismo tiempo que describe al lector los elementos que componen la fotografía.

El poema da inicio con un listado metafórico que retrata la situación en que se encuentra el sujeto fotográfico, es decir, la muerte.

eres
el lacre que sella tu nuca
al crudo montón de tierra
la sangre de tu garganta
hirviendo sobre el asfalto

En las primeras líneas, la voz poética interpela al obrero muerto y se refiere al elemento visual predominante en la fotografía: la sangre. La hemorragia del joven retratado

por Álvarez Bravo cubre una parte importante de su rostro, salpica su ropa y corre por su cuello hasta el llegar al suelo, donde se extiende y sale de cuadro. Este recurso prolonga imaginariamente el campo visual de la toma fotográfica: la sangre se pierde en la esquina inferior derecha de la fotografía.

Si se tratara de una fotografía de corte informativo, veríamos una toma más abierta, donde el cadáver del obrero aparecería rodeado de elementos contextuales que aportarían información sobre los hechos que provocaron su muerte. Sin embargo, Álvarez Bravo cierra el encuadre y enfatiza los elementos dramáticos: el cuerpo del joven, su brazo extendido y la mancha de sangre.

Es precisamente la sangre del obrero la protagonista de esta fotografía y, por lo tanto, de mi poema ecfrástico también; se trata de la misma sangre que, según Carlos Monsiváis (2012) actúa como elemento vivo en la foto, haciendo las veces de "máscara y paisaje", revelando que la muerte "viene de todas partes y de ninguna" (p.95).

Posteriormente, el poema especula sobre el instrumento que causó la muerte del obrero:

la ojiva que corta la noche
y horada el calor de tus sienes

En la fotografía no existen elementos visuales que permitan confirmar si el obrero murió a causa de un disparo; pero es justamente en este punto donde se puede apreciar el papel del hipotexto que subyace en el título del poema. Al tratarse de un trabajador en huelga, asesinado durante la tercera década del siglo veinte, suponemos automáticamente que su

muerte fue producto de la represión de las fuerzas estatales o de la acción de pistoleros al servicio de estas. Así, es perfectamente factible que la muerte del joven haya sido producto de un disparo de arma de fuego, aunque no haya certeza de esto.

El poema se resuelve a través de una serie de versos que permiten armar, como si se tratara de un rompecabezas, la imagen total, el panorama de la muerte captada por la lente del fotógrafo.

el vaho mordiendo la estampa
la grieta en el ojo vencido
tu cuerpo sobre la arcilla
la mano flotando en un charco
espeso de sombra y polvo

En este caso, el hablante poético se sumerge en el mundo del muerto, no para revivirlo ante el lector, sino para conservarlo como un ente donde la vida se va extinguiendo poco a poco. Así, el poema se inserta también en la subcategoría del cronotopo fotográfico llamado la *elegía de la instantánea*. Esta variante del cronotopo se presenta cuando el hablante poético reconstruye el retrato de un personaje que, al momento en que se escribe el poema, ya ha muerto. En el caso de la fotografía de Álvarez Bravo, el sujeto fotográfico es un cadáver que aún conserva señales y restos de vida.

3.4.2 Presos. Estadio Nacional (Chile) /Christian Montecino/ 1973

Este poema, al igual que el anterior, se inserta en la subcategoría del cronotopo fotográfico llamado *elegía de la instantánea*. En este caso, el poema describe una fotografía que tiene

como protagonista a un sujeto colectivo, compuesto por un grupo de prisioneros cautivos en las instalaciones del Estadio Nacional de Chile, tras el golpe de Estado de septiembre de 1973.

Atendiendo al contexto histórico que rodea la foto, sabemos que los prisioneros que aparecen en ella están a punto de sufrir toda clase de tormentos. Muchos de ellos perderán la vida a manos de los soldados que custodian el Estadio, otros morirán o serán enviados a la prisión o al exilio luego de ser torturados durante semanas o meses. Para estos hombres, la presencia de la cámara es accidental y representa, hasta cierto punto, la posibilidad de sobrevivir o de, por lo menos, dejar testimonio de las circunstancias que antecedieron a su muerte.

El poema inicia con tres líneas que describen la actitud con la que los prisioneros enfrentan la presencia de la cámara. Hay en ellos una mezcla de incomodidad y desconfianza, que se funde con la necesidad de ser fotografiados para intentar sobrevivir.

ceñudos bajo el gorro de lana cruda
amurallados a tajo abierto
mirando el pozo donde se ahoga la luz

En el segundo verso se menciona el término *a tajo abierto*, que es como se denomina en Chile a la minería a cielo abierto, es decir, aquella que se dedica a la obtención de recursos en la superficie del terreno y no a nivel subterráneo. Las minas a tajo abierto muestran una estructura de peldaños concéntricos, semejante a la construcción de los estadios. En mi poema, estos hombres cobran, de alguna manera, la apariencia de mineros atrapados en un

tajo a cielo abierto, sin poder huir; trabajadores cautivos al aire libre, con la muerte pendiendo sobre sus cabezas.

La incertidumbre y el miedo son visibles en la mirada de estos hombres, que no saben cuál será su destino. La voz poética, sin embargo, conjetura:

ahora mismo no saben
que dos serán fusilados en los túneles
cuatro más acribillados por la espalda
dos tratarán de fugarse
y seis partirán al exilio
con los huesos rotos
los demás
serán lanzados al mar

Como indica la subcategoría de la *elegía de la instantánea*, en este poema se describe la situación espiritual del sujeto fotografiado (colectivo, en este caso), pero aquí se hace de forma indirecta, a través de un listado de agravios que, suponemos, sufrirán, y que ellos ya presienten. En realidad, los suplicios que se describen en estos versos son parte del testimonio que escuché de voz de una persona que estuvo presa en el Estadio con apenas 15 años de edad. La angustia que reflejaban sus ojos al recordar lo que vio en ese lugar, era la misma que se transparenta en la mirada de los protagonistas de la fotografía.

Este poema encaja también en la modalidad de la *écfrasis de la fotografía icónica*. Una vez que su autor, Christian Montecino, abandonó Chile, publicó esta y otras fotografías que conforman una serie, y que rápidamente se convirtieron en testimonio visual de la brutalidad de la dictadura.

Quizá las nuevas generaciones no estén demasiado familiarizadas con esta fotografía, sin embargo, eso no menoscaba su calidad testimonial. Mi poema ecfrástico, que toma como base esta imagen icónica, trasciende la vida privada del sujeto fotográfico, y se sitúa en el ámbito de lo público, terreno propio de la memoria histórica.

El poema finaliza con una sola palabra: "amanece". Quise resolver este verso con un latido de esperanza, ese que nos permite saber que el tormento de estos presos cesará de una u otra manera.

3.4.3 Roa Bastos con las maletas del exilio / Jesús Ruiz Nestosa /1982

Esta fotografía captura el momento en el que el escritor Augusto Roa Bastos abandona Paraguay, su país natal, rumbo a Argentina a través del paso fronterizo de la ciudad de Clorinda. Corría el año de 1982 y el narrador paraguayo enfrentaba por segunda vez el exilio –esta vez junto a su esposa e hijo de un año de edad— a causa de su oposición a la dictadura de Alfredo Stroessner.

A pesar de que unos metros detrás de Roa Bastos camina su esposa Iris Giménez con su pequeño hijo en brazos, el fotógrafo ajusta el encuadre y opta por dejar la figura del escritor en soledad. Este recurso compositivo hace de la pieza fotográfica una contundente síntesis visual del exilio. Por eso, al enfrentar el desarrollo de este poema, me pareció que la voz más adecuada para reflejar el aislamiento del protagonista era la primera persona singular.

En los primeros versos, la voz poética expone las razones por las que decidió exiliarse nuevamente (el primer exilio de Roa Bastos transcurrió en Francia entre los años 1947 y 1982):

quedarme sería un error

entregar sin obstáculos
el cuerpo al verdugo
aceptar el peso de una lápida
o el pánico de los amigos
que cambian de acera
cuando me ven venir a lo lejos

El segundo destierro, a diferencia del primero, toma por sorpresa al escritor. Por eso, la voz poética aclara:

no hay tiempo
para despedidas
me voy sin pagar las cuentas
y con solo una piedra
en el bolsillo

Al final, el poema refleja esa mezcla de fragilidad, miedo a la muerte y orgullo que acompaña al exiliado.

la muerte sabe
que yo ya no soy yo:
soy una plaga
proscrita

El enfoque ecfrástico de este poema encaja en lógica del cronotopo conocido como *la fotografía parlante,* que consiste en la adopción por parte del autor de la personalidad del sujeto fotográfico, a través de cuya imagen habla directamente al lector.

Como expuse en el capítulo II de esta poética, *la fotografía parlante* implica el uso de la prosopopeya o personificación, es decir, la "atribución, a las cosas inanimadas o abstractas, de acciones y cualidades propias de los seres animados" (Real Academia Española, s.f., definición 1).

En este caso, se atribuye a la imagen de Roa Bastos –un objeto inanimado— una voz humana que expone sus pensamientos; así la imagen "cobra vida" y permite al lector tender un puente dialógico con la personalidad imaginaria que le otorgo, desde la voz poética, a Roa Bastos, uno de los escritores latinoamericanos más importantes del siglo XX.

Con el análisis de estos poemas, que fueron escritos sin previo conocimiento de los estudios existentes sobre la écfrasis pictórica y fotográfica, comprobé la pertinencia de las categorías expuestas en dichos trabajos académicos, en particular el trabajo de Miller (2015). Los postulados de este autor sobre los tipos de cronotopo fotográfico que se desarrollan en la práctica de la écfrasis, abarcan gran parte de las rutas creativas que impulsan a los autores en su encuentro con la fotografía. Estos planteamientos son, sin duda, un buen punto de partida para trabajos posteriores que profundicen en el tema.

Conclusiones

La écfrasis es un antiguo recurso retórico que, desde el punto de vista histórico, primero fue adoptado por poetas y más tarde por narradores y ensayistas. Sus principales objetos de interés fueron, en principio, las obras pictóricas –y en menor medida las escultóricas—, pero en el siglo XIX, con la aparición de la cámara fotográfica, la imagen producida por estos artefactos atrajo la atención de algunos escritores. Desde entonces y hasta la fecha, la tradición ecfrástico-fotográfica se ha mantenido vigente, aunque cada vez es menos común encontrar autores que reconozcan el uso de este recurso en su literatura.

Observar y describir lo que se ha conocido a través de fotografías es una práctica cotidiana en la escritura actual. Las fotos permiten al escritor acceder, por ejemplo, a la fisonomía exacta de un crustáceo que vive en el fondo del océano, sin que esto implique emprender una expedición de buceo; de igual manera, pueden conocerse los detalles de una trinchera sin haber participado en la guerra. Muchos autores recurren a imágenes fotográficas –y videográficas— para acceder visualmente a los detalles del paisaje, objeto, persona o animal del cual escribirán.

La écfrasis fotográfica es una presencia constante en la literatura actual, pero dicha presencia se da predominantemente bajo la modalidad del cronotopo fotográfico conocida como écfrasis suprimida. Son pocos los autores que realizan trabajos literarios abiertamente ecfrástico-fotográficos.

Con *Cargo de Luz,* quise hacer un proyecto poético que no ocultara su naturaleza ecfrástica. Por el contrario, se trata de un poemario cuya total comprensión requiere, en gran

parte, de la vinculación que el lector haga entre los poemas y las fotografías a las que hacen referencia o que, por lo menos, cuente con la noción de la existencia de dichas fotos.

La enunciación en *Cargo de Luz* es otro aspecto a señalar en estas conclusiones, ya que en este poemario el sujeto o voz poética varía de un poema a otro. En ocasiones, la voz es la del protagonista de la foto, a veces es la de un testigo de la escena, otras veces es la voz que interpela al sujeto fotográfico y, ocasionalmente, es la voz de un cronista que observa y retiene detalles útiles para la historia que contará.

Sea cual sea la voz enunciativa de estos poemas, esta siempre funcionará al mismo tiempo como voz perceptiva, que mira la imagen, la procesa y, finalmente, la devuelve en forma de palabras al lector. Esta imagen pasa por el tamiz de la subjetividad del poeta y ofrece una versión, una historia, una serie de conjeturas acerca de lo que muestra la fotografía. Así, el poema ecfrástico es también una invitación a cuestionar lo que el poeta ve en la imagen, lo que el poeta dice de ella.

En ese sentido, los poemas de *Cargo de Luz* son, hasta cierto punto, una provocación al lector; por lo menos al lector cuyo punto de vista disiente del punto de vista del poeta. Este disenso abre la posibilidad de que el lector corrija, agregue, descarte e incluso desarrolle su propia versión ecfrástica de lo que ve, porque la fotografía está al alcance del poeta y del lector por igual, y para su lectura no se requiere, en la mayoría de los casos, de una educación especial que faculte para descifrar los códigos visuales expuestos.

Finalmente quisiera señalar que, desde mi punto de vista, la naturaleza intermedial e interartística de la écfrasis la convierte en un referente para la construcción de nuevos lenguajes artísticos. El potencial de la écfrasis en general, y de la écfrasis fotográfica en

particular, radica en su capacidad de traducir un producto artístico, desarrollado en un sistema sígnico determinado, a otro sistema distinto, lo que contribuye al "apareamiento" de las artes y, por lo tanto, al nacimiento de nuevas propuestas, lenguajes y formas de comprender y vivir el arte.

Referencias bibliográficas y cibergráficas

Alberdi, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. *Revista Literatura y Lingüística de la Universidad Católica Silva Henríquez*, N° 33, 17 – 37. http://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/issue/view/153

Alberti, R. (2003). *A la pintura (poema del color y la línea).* Alianza Editorial.

Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Benjamin, W. (1980). A Short History of Photography en Alan Trachenberg (Ed.), *Classic Essays on Photography* (pp.199–216). Leete's Island Books.

Bertoni, C. (2013). *Desnudos*. Ocho Libros Editores.

Carbajosa, N. (2013). La écfrasis en la obra de Luis Javier Moreno. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, N° 22. https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6350

Clüver, C. (1997). Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts en Langerroth, Ulla -Britta, Hans Lund, Erik Hedling (Ed.), *Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, (pp. 19-33). Interart Poetics.

Cruz, R. (2021). Ecfrasis en Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal, Marisol García Walls (Ed.), *Vocabulario Crítico para los Estudios Intermediales, hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp.137-145). Facultad de Filosofía y Letras UNAM.

De la Calle, R. (2005). El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Revista Escritura e Imagen*, N° 1, 59-81. https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0505110059A

Foucault, M. (1983). *Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte*. Anagrama.

García Lorca, F. Maspons, O. Ubiña, J. (1966). *Poeta en Nueva York*. Tusquets.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Gurney, I. (16 dejulio del 2022). *Fotografías (A Two Scots Lads)*. Fausto Marcelo. https://n9.cl/cder4

Heffernan, J. (2004). *Museum of words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press.

Hermógenes (1993). *Sobre las formas de estilo* (Trad. C. Ruiz Montero). Gredos.

Hunter, J. (1987). *Image and Word: Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Harvard University Press.

Jakobson R. (1964). *Los aspectos lingüísticos de la traducción en Ensayos de Lingüística general*. Ariel.

Krieger, M. (2000). El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo (y la obra literaria) en Antonio Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura* (pp.137-172). Arco-Libros.

Kracauer, S. (1960). *Study of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press. https://n9.cl/lww8p

Larkin, P. (25 de octubre del 2022). *Versos sobre el álbum de fotos de una joven*. El Estado Mental. https://n9.cl/7mvzl

Markiewicz, H. (2000). «Ut pictura poesis»: historia del topos y del problema en Antonio Monegal (Ed.), *Literatura y pintura* (pp. 51-86). Arco-Libros.

Miller, A. (2015). *Poetry, Photography, Ekphrasis. Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*. Liverpool University.

Mitchell, W.J.T. (2005). *What Pictures Want.* The University of Chicago Press.

Monsiváis, C. (2012). *Maravillas que son, sombras que fueron*. Ediciones Era.

Mesa, J.F. (2010). Rethorum itinera: écfrasis. *Eikasia. Revista de Filosofía*. Año V, N° 32, 173-196. https://www.revistadefilosofia.org/32-08.pdf

Neruda, P. Chambi, M. (1954). *Alturas de Macchu Picchu*. Nascimento.

North, M. (2005). *Camera Work: Photography and the Twentieth- Century Word*. Oxford University Press.

Oxford Reference. (s.f.). Archeiropoieta. En *Diccionario Oxford Reference*. Recuperado en 14 de septiembre del 2022, de https://n9.cl/kfu46

Pardo J. L. (2001). Estructuralismo y ciencias humanas. Akal.

Pimentel, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafía, Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, N° 4, 210-215. https://cutt.ly/Vnjme0x

Real Academia Española. (s.f.). Prosopopeya. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 01 de noviembre del 2022, de https://dle.rae.es/prosopopeya

Riffaterre, M. (2000). La ilusión de écfrasis en Antonio Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura* (161-186). Arco-Libros.

Saura, A. (2013). *El perro de Goya*. Casimiro Ediciones.

Sassure. F. (2002). *Curso de lingüística general*. Losada.

Spitzer, Leo. (1962). The Ode on a Grecian Urn or Content vs Metagrammar en Anna Hatcher (Ed.), *Essays on English and American Literature* (19-33). Princeton University Press.

Tognetti, A. (2016). *Écfrasis: pensar lo pictórico desde lo poético*. Universidad de Barcelona.

Wagner, P. (1996). *Icons-Texts- Iconotexts. Essays of Ekphrasys and Intermediality*. De Gruyter.