



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**

**POÉTICA DE LO INVISIBLE
SILENCIO, INSTANTE Y REVELACIÓN
EN LA POESÍA FOTOGRÁFICA**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:
MÓNICA SÁNCHEZ ESCUER

DIRECTORA DE TESIS
DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KEHOE
(FAD)

SINODALES
DR. LAURO GARFIAS CAMPOS
(FAD)
DR. JOSÉ LUIS CABALLERO FACIO
(FAD)
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA
(FAD)
DRA. LEILANI MEDINA VALDÉS
(FES ACATLÁN)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

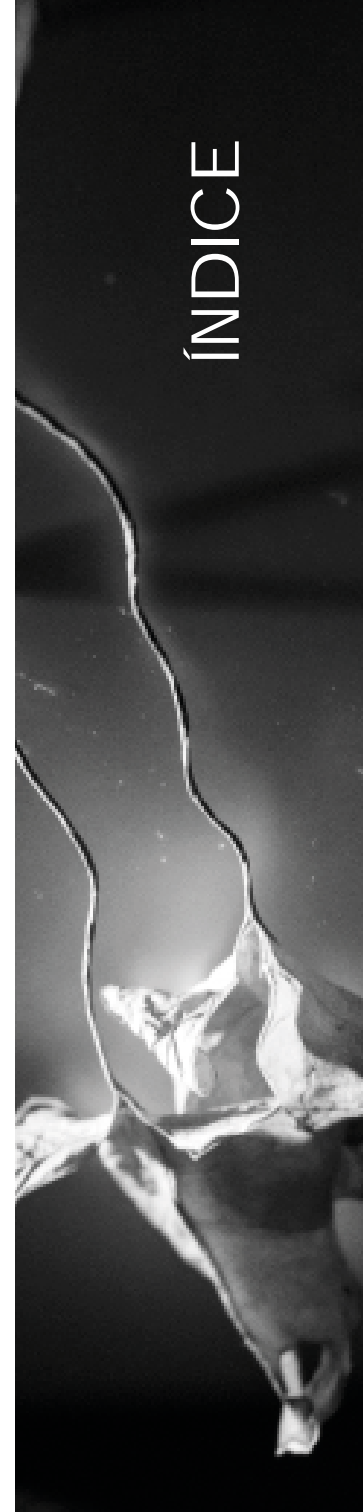


POÉTICA DE LO INVISIBLE

Silencio, instante y revelación en la poesía fotográfica

Mónica Sánchez Escuer

INTRODUCCIÓN	7
Poéticas de la imagen	12
I. POESÍA Y FOTOGRAFÍA EN EL TIEMPO	15
1.1. <i>Ut Pictora Poiesis</i>	17
1.2. Los Inicios	19
1.2.1. Baudelaire y la correspondencia entre los sentidos	21
1.2.2. Pictorialismo y purismo fotográfico.....	23
1.3. Las Vanguardias	25
1.3.1. El “instante decisivo” y la fotografía poético narrativa.....	28
1.3.2. La necesidad de reafirmar la subjetividad de la fotografía.....	29
1.4. El “factor poético” en la fotografía mexicana	31
1.4.1. Fotomontaje y otras formas de experimentación.....	35
1.5. Fotografía 3.0 y poesía expandida	36
II. POESÍA E IMAGEN POÉTICO-VISUAL	43
2.1. Poesía y lenguaje	47
2.1.1. Los límites de la definición	47
2.1.2. Función poética	49
2.1.3. Estética y mimesis	50
2.1.4. Musicalidad	52
2.2. Literatura y fotografía: formas de interacción	53
2.3. Imagen poético-visual	57
2.3.1. Ontología de la imagen	59
2.3.2. Imagen literaria	60
2.3.3. Construcción poético-visual	63
2.3.4. Imagen, imaginación y pensamiento	63
2.3.5. Metáfora y retórica visual	67
2.3.6. Motivo y entramado poético	69
2.3.7. Originalidad y asombro	71



III. POESÍA FOTOGRÁFICA	73
3.1. Formas de la poesía fotográfica	76
3.1.1. Poesía visual	79
3.1.2. Fotografía abstracta	80
3.1.3. Fotografía poético narrativa	81
3.1.4. Fotografía lírica o poesía fotográfica	82
3.2. Principios de la poesía fotográfica	83
3.2.1. Imágenes poético-visuales	83
3.2.2. Subversión	84
3.2.3. Ambigüedad	86
3.2.4. Ritmo	88
3.2.5. Silencio	90
3.2.6. Instante	91
3.2.7. Revelación	92
IV. POÉTICA DE LO INVISIBLE	95
4.1. Leer una imagen	98
4.1.1. Lectura y subjetividad	101
4.2. Propuesta metodológica	104
4.2.1. Lectura de los elementos estructurales	106
4.2.1.1. Nivel contextual	107
4.2.1.2. Nivel morfológico	107
4.2.1.3. Nivel compositivo	110
4.2.2. Lectura del entramado poético	112
4.2.2.1. Lectura de la ambigüedad	113
4.2.2.2. Lectura de la subversión	116
4.2.2.3. Lectura del ritmo	117
4.2.2.4. Lectura de las imágenes poético-visuales	119
4.2.3. Lectura integral: de lo visible a lo invisible	123
4.3. Una imagen al azar	130
V. SILENCIO, INSTANTE Y REVELACIÓN	135
5.1. El espacio de todo lo posible: el silencio	139
5.2. La intuición de un hallazgo: el instante	140
5.3. Cazar un relámpago: la revelación	141

5.4. Series	142
5.4.1. Miradas y palabras en movimiento	143
5.4.2. <i>Reloj de agua</i> : la ambigüedad del silencio	144
5.4.3. <i>So long self</i>	148
5.4.4. <i>Impermanencias</i>	149
5.4.5. <i>Silence on the beach</i>	160
5.4.6. <i>Interiores</i>	165
CONCLUSIONES	169
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS	177
ÍNDICE DE IMÁGENES	185
ANEXO	189
Percepción del público: un estudio	190
AGRADECIMIENTOS	195

INTRODUCCIÓN

La poesía evoca, sugiere, invoca lo invisible: todo aquello que está más allá de la materia, de cualquier razonamiento, más allá del propio lenguaje que la teje. Su decir es un murmullo, la voz de un canto inasequible, el intento vano por aprehender lo inefable. Y es ese proceso de búsqueda de lo inalcanzable lo que la define: “La poesía es posible sólo desde su propia imposibilidad.” (Vázquez, 2013). Y esto podría extenderse a su estudio: descifrar su esencia, el tejido con el que construye sus misterios, es un reto extraordinario, no importa en qué lenguaje se exprese.

Esta investigación es producto de una preocupación –académica, creativa y personal– por vislumbrar algunos caminos posibles en la poética de la imagen. Desde el carácter interdisciplinario de mi formación surge el interés por el análisis de las formas y las estructuras de los lenguajes complejos, literarios y visuales. Cuando inicié este trabajo, observé que no existía mucho material teórico o estudios que exploraran la relación entre ambas disciplinas, literatura y fotografía, por lo que me pareció fundamental profundizar en el tema y generar una propuesta analítica. Desde la escritura y la fotografía como prácticas, me ha interesado explorar y experimentar el complejo lenguaje de la poesía y reflexionar sobre los propios procesos creativos. Pero, además, esta investigación responde a una vieja preocupación por hacer compatibles el análisis con el goce estético, el disfrute de mirar y ser tocado por la magia de una pieza. Siempre me ha parecido importante crear medios analíticos que permitan transitar del proceso creativo a la obra, y de la obra al espectador, sin que se rompa el vínculo que se establece en el primer asombro: del ojo que encuadra un trozo de realidad, al trozo de papel o pantalla que la muestra ya reconfigurada, y de ésta al ojo que recibe con azoro y fascinación su mensaje.

Hay fotografías que al mirarlas producen algo parecido a un relámpago, a un vacío, a un goce instantáneo. Algo similar al *punctum* del que habla Roland Barthes, aquello que nos atrae de la imagen y nos estremece. No es visible dentro del propio lenguaje visual y, no obstante se percibe y rasga la mirada. No hay forma de señalarlo o describirlo: “Lo que puedo nombrar, no puede punzarme”, nos dice Barthes (1989, p. 90). Pero ahí, en el entramado de lo invisible, se halla eso que le da profundidad y sentido a la imagen. Nadie que haya experimentado esa punción ante una imagen pondría en duda el hecho de que ésta contiene poesía. Bastan los ejemplos clásicos: Sudek, Cartier-Bre-

son, Ansel Adams, Man Ray, Álvarez Bravo. Si bien es cierto que la poética de cada uno de estos fotógrafos es distinta, muchas de sus piezas bien podrían considerarse poemas. Sin embargo, resulta difícil dilucidar dónde se encuentra lo poético, en qué elementos observables, en cuáles no visibles se puede percibir y definir la poesía en la imagen, si comparten rasgos comunes y si éstos tienen una relación directa con el discurso poético visual. ¿Cuáles son esos rasgos?, ¿qué papel juegan en la poética de la imagen? ¿cómo descifrarlos?

“Quien crea una imagen crea poesía”, dice la contraportada del libro de Llorenç Raich, *Poética fotográfica* (2014). Bajo esta premisa toda imagen podría ser, en sí misma, poética. No obstante, pensar en estos términos es reducir las diversas funciones del lenguaje fotográfico a una sola. Si bien es cierto que para la fotografía creativa la función expresiva es fundamental, su intención no siempre es poética, aunque su composición sí lo sea. Entonces ¿qué es poesía en términos visuales?, ¿qué determina el carácter poético de una imagen? ¿Es posible pensar en la fotografía poética como un subgénero de la fotografía artística?, ¿o la poesía es sólo una característica que puede o no presentarse en este tipo de imágenes? Pero antes de pensar en la manifestación de un lenguaje en otro, surge la pregunta que pocos se atreven a responder: ¿qué es poesía?

El trabajo que aquí presento, es una aproximación no sólo pertinente sino necesaria en la comprensión de ese complejo universo –tan poco examinado– donde convergen poesía e imagen, que se fue tejiendo como una minuciosa reflexión sobre las relaciones entre el lenguaje poético y el lenguaje visual, y en el que se trazan algunas premisas sobre las que se podrían fundamentar las respuestas posibles. En un principio, como continuidad de mi trabajo de maestría sobre las paradojas temporales en fotografía, mi interés estaba centrado en la representación poética del tiempo

en la imagen a partir del concepto de instante desarrollado por Bachelard. Ese momento en que la poesía rompe la duración para mostrar su esencia vertical: el instante donde se devela en la profundidad o en la altura. “El poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado para construir un instante complejo, para unir sobre ese instante numerosas simultaneidades.” (Bachelard, 2002, p. 94). Sin embargo, conforme se fue avanzando en la investigación, se observó que la imagen rara vez había sido explorada desde su poesía; no se hallaron estudios o propuestas analíticas que proporcionaran algunos parámetros o instrumentos de lectura sobre el carácter poético de la fotografía. Tampoco se encontró un acercamiento genérico al tema ni una tipología de las posibles estructuras de esta expresión visual.

El objetivo que se planteó después de esto, quedó como el núcleo del trabajo: estudiar la fotografía desde su poética, observando, por un lado, los rasgos comunes en los procesos de creación entre la poesía textual y la imagen fotográfica y, por otro, los elementos referenciales y compositivos que determinan la poeticidad de una imagen. Inicialmente se partió de dos premisas que se mantuvieron a lo largo de la investigación aunque, la primera especialmente, con sus reservas:

1. Existe una relación entre el carácter poético de una imagen y su nivel de ambigüedad generada por una baja iconicidad. La cantidad de información y referencias que contiene la imagen sobre el suceso retratado y la coherencia en la relación de cada uno de los elementos que aparecen en la toma son claves en el estudio de la poética de la imagen.
2. Todo proceso poético se genera a partir de la creación de imágenes [como recurso] que sintetizan emociones, ideas y situaciones en un instante.

El reto inicial, ya difícil, ante los huecos teóricos y metodológicos sobre el tema, potenció la investigación hacia alcances y directrices insospechadas. Para descifrar el complejo lenguaje de la poesía en la imagen había que partir, entonces, desde los fundamentos que lo hacen distinto frente a otros lenguajes para, así, en una especie de triangulación teórico-metodológica-creativa, observar sus características esenciales y crear un sistema categorial de referencia que permitiera, por un lado, armar una propuesta metodológica como guía en el proceso de deshilar el tejido que construye la poesía, y por otro, tomarlo como base para el propio proceso de creación.

Poesía es un término que genera muchos equívocos. Al vincularlo con la fotografía, surgen algunos problemas que se derivan de la apreciación común de lo poético y afectan de manera indirecta la relación entre ambas disciplinas. El primero de ellos se refiere a la idea que se tiene de lo poético en ámbitos no especializados; y el segundo a las posibilidades que brinda Internet y las redes sociales para difundir este concepto erróneo. La belleza, tal como ocurre en el arte, es un parámetro común en la acepción y apreciación popular de la poesía. El lenguaje poético, con formas y sonoridades distintas a lo habitual llama la atención y es considerado como bello, no obstante, los cambios sintácticos y las imágenes complejas lo hacen inasequible. Por otro lado, la poesía se toma como sinónimo de retórica, o en el mejor de los casos, de metáfora. Así, un texto escrito con lenguaje metafórico y rítmico, es entendido como poema cuando no siempre es el caso. De la misma manera, una imagen es considerada poética cuando ésta tiene motivos “bonitos”, como atardeceres, flores, bebés, mariposas, paisajes sin otro fin comunicativo que el estético. Esta banalización del concepto ha generado un rechazo hacia lo poético entre fotógrafos y artistas visuales.

Otro aspecto que se vincula con el término es la artificialidad. En un mundo dominado por la fotografía directa y el fotoperiodismo, las imágenes construidas, conceptuales o abstractas calificadas como poéticas no siempre son apreciadas. Incluso Weston, uno de los maestros de la fotografía abstracta, consideraba “artificiosas” las fotografías de Man Ray. A Siqueiros le parecía una impostura el “factor poético” en la fotografía de su época. Esto se remite, quizás, a la idea arraigada en el imaginario popular de que la poesía es un “adorno” del lenguaje, un agregado fútil que lo hace bello, cuando lo que hace la poesía es exactamente lo opuesto: sustraer todo lo innecesario para transmitir lo sustancial.

Por otro lado, la portabilidad y tecnología de las nuevas cámaras y celulares permiten a cualquier usuario amateur tomar imágenes sin muchas dificultades técnicas, lo que ha llevado a una saturación visual de temas y estéticas en la red bajo el nombre o tag de fotografía poética o poesía visual. El mismo fenómeno ocurre en el terreno de la escritura. Aficionados escriben poemas contruidos con ripios típicos del principiante y que por el uso de imágenes comunes o gastadas pueden considerarse clichés. Muchos de ellos ilustran sus poemas con imágenes propias o apropiadas y los difunden en la red. Todo esto ha provocado, por un lado, cierta confusión en la relación entre las disciplinas, y por otro que los artistas visuales prefieran alejarse no sólo del tema en su producción sino, incluso, de la poesía como concepto, aún cuando sus imágenes puedan calificarse de poéticas.

Por esta razón se consideró no sólo fundamental revisar, profundizar y revalorar no únicamente el término en sentido conceptual, sino observar a fondo el entramado poético que subyace en ciertas imágenes con el fin de proponer los medios posibles para apreciar y explorar las posibilidades de una lectura poética de la fotografía.

Poéticas de la imagen

La Real Academia define la poética como el “conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor. Que manifiesta o expresa en alto grado las cualidades propias de la poesía, en especial las de la lírica”. (Real Academia Española, 2017)

La poética en literatura se interesa, como lo expresa Jakobson, “por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica”. Y la define como “aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje.” (1975)

Sin embargo, el problema es que, como han manifestado los poetas, críticos y filósofos, la esencia de la poesía se encuentra más allá de lo evidente: las palabras, las formas, la materia. Bien lo señala Felipe Vázquez, el poema “no es sólo un tejido de palabras articuladas según su sentido, su sonoridad y sus propiedades plásticas; es algo que está más allá de ese tejido; [...] algo que pulsa las cuerdas íntimas de nuestro ser, algo que nos pulsa y nos sustrae –aunque sea de manera fugaz– de nuestra inmanencia.” (Vázquez, 2013, p. 129). ¿Cómo, entonces, se puede acceder al sentido poético sin caer en interpretaciones reduccionistas o especulativas?

Con el fin de no cercar el acto poético a un análisis conceptual que reduzca su pluralidad significativa y polisémica a una producción mecánica de las formas, una manera de aproximarse al mundo complejo de la poesía es a través de lo que aquí se propone como una poética de lo invisible. Para acercarse a ese más allá de la escritura visual y sus formas, aquello que no se ve, consideramos necesario partir de lo que sí es evidente, es decir de la poética propiamente dicha:

observar los principios y cualidades formales, estilísticas, semánticas, connotativas y simbólicas de la poesía en sus tres aspectos fundamentales: la estética, el ritmo y las imágenes que, en fotografía, se manifiestan en los niveles contextuales, morfológicos y compositivos como la subversión del lenguaje, la ambigüedad semántica y los motivos en la trama poética.

La poética de lo invisible se propone así como una lectura integral en la que se fusionan en un solo acto creativo la intención y la interpretación del poeta y del lector –similar a la fusión de los horizontes de perspectiva, en términos de Gadamer–, que ocurre en y desde la experiencia estético-revelatoria que se experimenta al crear y al leer un poema; es decir, desde el proceso de develación, desde los hallazgos que se encuentran cuando el poeta escribe el poema y cuando el crítico o público lo lee. Se propone como una lectura de descubrimiento, que bien podría ubicarse dentro de lo que Vázquez llama lectiofonía: “la crítica como una lectura revelatoria, como un camino hacia la revelación del texto” (2013, p. 289).

Para ello se creyó conveniente iniciar con un breve recorrido histórico contextual de la producción fotográfica que, formal o conceptualmente, se ha relacionado con el discurso poético con el fin de sentar las bases contextuales y así establecer la pertinencia de una investigación que estudie este tipo de manifestaciones poético visuales presentes desde los inicios de la fotografía. Las imágenes y corrientes mencionadas aquí han sido seleccionadas a manera de ejemplo bajo dos criterios: siguiendo las dos premisas hipotéticas del discurso poético visual mencionadas más arriba [la ambigüedad y la síntesis de emociones como instante poético]; y la adjetivación de “poética” con la que comúnmente se asocia un movimiento o el trabajo de un fotógrafo determinados [que aparece en textos de artistas, críticos o historiadores].

En el segundo capítulo se examinan las acepciones y características de la poesía que proponen tanto poetas como investigadores con el propósito de detectar y definir los principios de la poesía textual y desarrollar sus posibles equivalente en el discurso fotográfico. El estudio se detiene en descifrar la construcción del elemento más importante de la creación poética textual: la imagen [literaria]. El uso de metáforas y recursos retóricos tiene la finalidad de recrear el mundo tridimensional evocando sensaciones, emociones, estados anímicos. De ahí se exploran las formas en que la fotografía teje su discurso para recrear esta tridimensionalidad.

Al observar la escasez de estudios abocados a este tema, [salvo los trabajos de Llorenç Raich] se creyó pertinente crear un sistema categorial que ayudara a la aproximación analítica de este tipo de imágenes. Así se optó por los conceptos imagen poético-visual para definir la construcción tridimensional y metafórica de la fotografía más allá de la retórica visual; y entramado poético como las formas de relación que establecen entre sí estas imágenes poético-visuales, el motivo y los demás los elementos poéticos morfológico compositivos que se tejen en el espacio de representación.

La poesía en la fotografía puede manifestarse de diversas maneras de acuerdo a la relación que se establezca entre ambos lenguajes en el proceso de creación y a la intención expresiva del fotógrafo. Por ello, se considera necesario diferenciar las formas en que ambas disciplinas interactúan para establecer un criterio de distinción genérica y crear una tipología como medio ilustrativo con el fin de establecer los posibles alcances y límites de la poesía fotográfica.

En el segundo y tercer capítulos, en resumen, se construye y propone un marco teórico conceptual propio tomando como referencia ciertos aspectos de las perspectivas de

Bachelard, Barthes, Raich y Riçoeur. A partir de este marco, se establecen los que se consideraron como principios de la poesía fotográfica que son el fundamento en la creación de un instrumento de análisis que se desarrolla más adelante. Finalmente se propone una tipología de las posibles formas en que se manifiesta la poesía fotográfica.

En el capítulo IV se presenta una propuesta metodológica que permite una aproximación analítica de la poesía de la imagen desde la lectura de las cualidades tanto objetivas y visibles de la fotografía, como de las subjetivas y no visibles pero sugeridas a través de la sintaxis, las connotaciones simbólicas y los recursos poético-visuales de la poesía fotográfica. De esta manera, se presenta una batería instrumental que permite detectar y analizar matricialmente los principios de la poesía fotográfica como ejes transversales del entramado poético —la alteración de los códigos comunes del lenguaje visual o genérico, la ambigüedad creada por la síntesis y el ritmo con su contraparte: el silencio; las imágenes poético-visuales— desde los niveles contextual, morfológico y compositivo a partir de los elementos objetivos de la imagen, con el fin de propiciar una lectura integral como síntesis cognitiva y exploratoria del instante poético, allí donde palpita lo invisible, lo inefable y su revelación.

En el último capítulo se expone el trabajo de producción desde tres momentos creativos que son, además, principios poéticos: el instante, donde el tiempo se detiene y el fotógrafo logra sintetizar un universo complejo que va más allá de la representación icónica o de la estética de la imagen; el silencio, como espacio formal [en la imagen] y existencial necesario para que ocurra el acto poético; y la revelación, ese momento heurístico en el que se cree haber capturado lo invisible.

I. POESÍA Y
FOTOGRAFÍA
EN EL TIEMPO



En la primera fotografía de Niépce tomada desde la ventana del Grass en 1826, hay una suerte de misterio y evanescencia que le confieren una dimensión poética. El siglo XIX vio nacer la fotografía y la poesía moderna. Desde el Romanticismo que exaltaba la libertad como principio fundamental y apuntaba hacia una mayor flexibilidad de los lenguajes, hasta los cambios en el ritmo de la vida cotidiana y en las formas de producción derivados de la industrialización y los avances tecnológicos, el arte inició su camino hacia grandes transformaciones formales, estilísticas y conceptuales. La fotografía, cuya función original era puramente mecánica, pronto buscó colocarse en el ámbito artístico a través del uso de recursos técnicos y estilísticos de la pintura romántica, fuertemente vinculada a los principios poéticos de la época. La poesía, paralelamente, aflojaba las riendas de la métrica y abría las posibilidades de nuevas formas líricas de expresión que se multiplicarían y desarrollarían en el siguiente siglo.

Desde entonces, fotografía y poesía han avanzado en rumbos a veces paralelos a veces convergentes. Una a otra se han usado como complemento o herramienta creativa, se analizan o describen como ilustraciones o ensayos, han trabajado juntas en obras interdisciplinarias. En cada una de las tendencias estilísticas de la fotografía aparecen exponentes que en sus imágenes expresan lo inefable, lo complejo, lo invisible. Poesía que se ve y percibe sin palabras. Este es un breve recorrido histórico por algunas de las corrientes fotográficas que intencionalmente o no han contribuido a la expresión poética de la fotografía.

1.1. *Ut pictora poiesis*

La relación y correspondencia entre las artes visuales y la poesía se ha estudiado desde la Antigüedad Clásica en textos como los *Diálogos* de Platón, la *Poética* de Aristóteles o el *Ars poética* de Horacio. Desde entonces a la fecha, se ha reflexionado sobre las similitudes y diferencias de ambas áreas disciplinares en sus procesos creativos, en la estructura de sus lenguajes; se ha observado el componente poético y metafórico del arte, así como el intercambio de terminologías literaria y plástica.

La analogía entre pintura y poesía tiene su origen en la afirmación que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos en el siglo V a. C.: “la pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla”. El célebre verso de Horacio *ut pictora poesis* [“la poesía como pintura”], en su *Ars* poética se difundió como la síntesis de la teoría de la correspondencia entre las artes como una forma de entender la producción artística desde un mismo espíritu creativo. Las categorías del discurso poético se trasladaron a todas las disciplinas artísticas y la literatura asimiló las categorías pictóricas. Siguiendo la tradición aristotélica y horaciana, ambas artes procuraban reproducir la naturaleza visualmente, ya fuera a través de imágenes físicas [pictóricas] o mentales [literarias]. Esta perspectiva tuvo su auge en el Renacimiento y permaneció vigente hasta mediados del siglo XVIII.

En 1766, Gotthold E. Lessing rompe con esta tradición y la teoría de la correspondencia al escribir un ensayo donde cuestiona la comparación interartística: *Laocoonte o los límites de la pintura y la literatura* (Lessing, 1978). En él enfatiza la importancia de particularizar en los objetivos y métodos de cada una de las artes. Su análisis parte de las diferencias en los objetos y medios de representación espacio-temporal: las artes plásticas, la escultura y la arquitectura representan objetos visibles en el espacio [son artes espaciales], mientras que la literatura y la música representan la sucesión de acciones o sonidos en el tiempo [son artes temporales]. Este trabajo tuvo un gran impacto entre los medios artístico y filosófico en tiempos donde la taxonomía se volvió fundamental para el conocimiento científico, y los argumentos expuestos por Lessing sirvieron de base para la definición y especialización artística vigente. El establecimiento de los parámetros propios de cada disciplina permitió que se liberasen de las reglas y constricciones que se imponían unas a otras dentro de la teoría de la correspondencia. La poesía dejaba de ser anali-

zada y creada como una pintura de la realidad, y la pintura dejaba de estudiarse y realizarse como una visión poética de la realidad.

Sin embargo, en el siglo XX esta tendencia derivó en la hiperespecialización artística y la compulsiva necesidad taxonómica por clasificarlo y diferenciarlo todo, perspectiva aún presente tanto en el análisis teórico como a la práctica artística que limita la posibilidad de observar y explorar la natural relación entre las artes y desarrollar de una perspectiva transdisciplinar en los procesos creativos.

Ahora bien, independientemente de las correspondencias entre las artes visuales y la literatura y su autonomía metodológica, a lo largo de la historia se pueden observar diferentes formas de interacción entre la imagen y la poesía orientadas, primordialmente, a la ilustración o complemento de una y de otra. Estas relaciones se han intensificado en momentos clave del desarrollo tecnológico, como ocurrió con la invención del grabado y sus distintas técnicas: desde la xilografía, el grabado en hueco, el aguafuerte, la litografía, etc., hasta la propia imprenta. Desde los primeros grabados chinos se observa la inclusión de poemas o descripciones que complementan los dibujos. Los libros impresos nacieron con ilustraciones, plecas y marcos que hacían de la lectura una experiencia también visual. Gustav Doré, por ejemplo, en el siglo XIX dedicó gran parte de su vida artística a ilustrar las obras más importantes de la literatura universal: poemas como *La divina comedia* de Dante Alighieri, novelas como *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, obras de teatro como *La tempestad* de Shakespeare, y es reconocido como uno de los más grandes ilustradores de todos los tiempos.

Durante el siglo XX y los inicios del XXI se ha continuado con esta tradición pero en los últimos años se han ampliado las plataformas. Se han publicado numerosos libros, tanto impresos como digitales, en los que poetas y pintores colaboran ya sea a partir del texto o tomando como punto de inicio los cuadros o dibujos del artista visual. Esta colaboración ha estado presente en periódicos y revistas impresos y se ha extendido en sus versiones en línea. Un notable ejemplo es la columna del *New York Times Magazine*¹, *A picture and a poem* donde reconocidos pintores hacen cuadros o dibujos a partir de un poema. La Red ha contribuido, sin duda, al crecimiento y difusión de este tipo de trabajos colaborativos tanto a nivel estudiantil como entre profesionales, escritores y artistas con trayectoria, dada la facilidad con la que se puede mantener contacto entre ellos y publicar las obras resultantes.

Con la aparición de la fotografía, poetas y fotógrafos reprodujeron interacciones similares a las que se habían establecido con la pintura; es decir, han creado poemas como complemento de las imágenes, y éstas han servido como ilustración o representación de la poesía en libros, periódicos, revistas, postales, y ahora en páginas de internet, blogs y redes sociales. Sin embargo, la relación entre ambas disciplinas, desde la Vanguardia hasta la aparición de las tecnologías digitales, tiene sus propias complejidades en términos de intermediaridad y discurso.

1.2. Los inicios

Desde su nacimiento, la fotografía ha buscado desarrollar un lenguaje artístico propio y romper con su condición mecáni-

¹ Se puede consultar en: <https://www.nytimes.com/column/picture-and-a-poem?action=click&contentCollection=T%20Magazine&module=ExtendedByline®ion=Header&pgtype=article>

ca de reproducción fiel de la realidad. Su objetivo era mostrar que detrás del aparato se encuentra el ojo de un artista. Benjamin sintetiza el valor de sus obras en una frase: “Lo que hace a los primeros fotógrafos tan incomparables es quizás esto: que muestran la primera imagen del encuentro entre la máquina y el hombre” (Benjamin, 2004, p. 689).

Los propios inventores de las primeras técnicas fotográficas buscaron crear composiciones y no meras representaciones. Niépce, al realizar su *Point du vue* en 1826, considerada como la primera fotografía de la historia, sugiere desde el título mismo, que la fotografía es un punto de vista de quien la toma sobre la realidad. Daguerre, en correspondencia con sus orígenes como pintor, retrata paisajes y bodegones aludiendo a motivos pictóricos buscando una intención artística en cada una de sus imágenes. Bayard, por su parte, fue el primero en realizar autorretratos, el más famoso de ellos es aquél donde escenifica su propia muerte como metáfora de la ausencia de reconocimiento en la invención de la fotografía.

Algunos de los primeros fotógrafos decimonónicos se denominaron a sí mismos “academicistas” ya que buscaban incorporar elementos de la pintura al acto fotográfico y así sustentar su valor artístico. Las primeras obras con este fin utilizaron el daguerrotipo y son el inicio de la fotografía de estudio y del fotomontaje. Fotógrafos como Henry Peach Robinson, Oscar Gustav Rejlander, Gustav Le Gray y André Adolphe Eugène Disdéri entendieron que podían trascender las limitaciones mecánicas de la fotografía explotando sus características como medio de expresión y composición único. Realizaban bocetos previos, montaban escenarios, caracterizaban personajes y recreaban escenas míticas, dramáticas, ficticias o de la vida cotidiana jugando con el decorado, la iluminación y la manipulación de negativos. Sin embargo, no sólo fueron los precursores del fotomontaje, también de la



Fig. 1 E. Durieu / E. Delacroix 1853;
E. Delacroix 1855 Estudio sobre anatomía masculina.

fotografía erótica. En su interés por seguir los pasos de la pintura académica, retratan desnudos cuidando la calidad compositiva, que muy pronto se vuelven populares y a algunos fotógrafos les generan grandes ganancias.

Los retratos de desnudos también tuvieron su impacto en la comunidad de pintores, muchos de ellos utilizaron esas imágenes como modelos para sus pinturas. Eugène Delacroix fue uno de los pintores de la época más interesados en la fotografía. Junto con el fotógrafo Eugène Durieu realizó retratos de un hombre desnudo, cuerpo recordaba los ideales clásicos con una musculatura desarrollada en una proporción y simetría excepcionales. Luego elaboró dibujos basados en esos retratos [fig. 1]. Para Delacroix, contrario a lo que muchos pintores pensaban, la fotografía contribuía al desarrollo de un nuevo y más sofisticado tipo de pintura.

André Adolphe Eugène Disdéri, quien no sólo fue pionero en la fotografía de desnudos y un importante impulsor de la corriente academicista, también fue uno de los retratistas más famosos de la época y el inventor de una cámara con distintos objetivos con la que se podían imprimir en una sola placa hasta 12 fotografías en pequeñas tarjetas de 9 x 5.5 cm [*carte de visite*]². Este tipo de retratos se volvió muy popular entre la aristocracia de la época [fig. 2]. Dado que la realización de cada fotografía duraba hasta quince minutos, en la mayoría de los retratos que se conservan puede observarse un aire melancólico en los rostros que da un tono poético a la composición [Fig.3].

Además de ello, Disdéri fue uno de los primeros teóricos de esta disciplina. Su libro *El arte de la fotografía* (1862) era un referente obligado para quienes estaban interesados en estudiar y practicar la fotografía. En él describe las características que debe tener un retrato para calificarse como artístico: se debe buscar lo agradable de la fisonomía del retratado, este debe tener proporciones “naturales”, la imagen debe ser nítida, sin jugar con la luz, debe tener detalles en los oscuros y belleza en la composición. En una frase resume el trabajo y la intensidad artística de los academicistas: “[...] el fotógrafo, señor de todos los efectos de la luz, mediante persianas y reflectores, provisto de fondos de toda clase, de decorados, de accesorios, de ropas ¿no podría, con modelos inteligentes y bien formados, componer cuadros de género, escenas históricas? ¿No podría buscar el sentimiento como Scheffer, el estilo como Ingres?” (Desdéri, 1862; Benjamin, 2004, p. 689).

² Muchos de sus retratos pueden verse en el museo virtual Paul freker <http://www.paulfrecker.com/>

Además de ello, Disdéri fue uno de los primeros teóricos de esta disciplina. Su libro *El arte de la fotografía* (1862) era un referente obligado para quienes estaban interesados en estudiar y practicar la fotografía. En él describe las características que debe tener un retrato para calificarse como artístico: se debe buscar lo agradable de la fisonomía del retratado, este debe tener proporciones “naturales”, la imagen debe ser nítida, sin jugar con la luz, debe tener detalles en los oscuros y belleza en la composición. En una frase resume el trabajo y la intensión artística de los academicistas: “[...] el fotógrafo, señor de todos los efectos de la luz, mediante persianas y reflectores, provisto de fondos de toda clase, de decorados, de accesorios, de ropas ¿no podría, con modelos inteligentes y bien formados, componer cuadros de género, escenas históricas? ¿No podría buscar el sentimiento como Scheffer, el estilo como Ingres?” (Disdéri, 1862; Benjamin, 2004, p. 689).

1.2.1. Baudelaire y la correspondencia entre los sentidos

No se puede hablar de la relación histórica entre la poesía y la fotografía sin mencionar al poeta maldito que inaugura la poesía moderna, Baudelaire. Paradójicamente, el escritor francés no percibió la autonomía y la fuerza expresiva que podía tener la fotografía. El poeta sólo veía en ella su carácter industrial, temía que el instrumento que utilizaran muchos pintores fracasados o poco diestros sustituyera o corrompiera al arte:

La poesía y el progreso son dos ambiciosos que se odian con un odio instintivo, y, cuando coinciden en el mismo camino, uno de los dos ha de valerse del otro. Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido [...] Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros! (Baudelaire, 2005, p. 231)

Sin embargo, es evidente la influencia de la fotografía en la mirada poética de Baudelaire. En muchos de sus poemas y ensayos retrata al *flâneur* como el artista y poeta que recorre todos los rincones de la ciudad, se interna en la multitud para contemplarlo todo sin ser advertido: *L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito*. Él mismo es un paseante que se adentra en París y registra todos los detalles a su alrededor, tal y como lo hace un fotógrafo. Como señala Susan Sontag: “La fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibi-

Fig. 2 Tarjeta de visita de Napoleón III por André A. E. Disdéri, 1859



lidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire” (Sontag, 2006, p. 85). Todos los sentidos se abren en el acto de observar del paseante; el olfato, el oído, hasta el gusto: “una gastronomía para los ojos”, como define Balzac la flânerie. En el cuarto poema de “Las flores del mal”, Baudelaire establece la teoría de las correspondencias entre los sentidos, principio fundamental de los simbolistas:

“La Naturaleza es un templo donde vivos pilares
Dejan salir a veces confusas palabras;
El hombre allí pasa a través de bosques de símbolos
Que lo observan con miradas familiares.

Como largos ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Los colores, los perfumes, los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carne de niños,
Dulces como los oboes, verdes como las praderas,
Y otros ricos, corrompidos y triunfantes.

Con la expansión de las cosas infinitas,
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso
Que cantan los vehículos del espíritu y los sentidos.”³

El poeta, para Baudelaire, es quien descifra el “bosque de símbolos” y descubre las correspondencias ocultas en la naturaleza. La mirada atenta escucha, siente, ve el color de un aroma, la textura de un muro, el sonoro oleaje de las sombras. El poeta es un flâneur que observa y devela no sólo los símbolos naturales y la relación misteriosa entre los sentidos, sino que, a través de ellos, también revela las correspondencias entre el espíritu y la materia. La mirada es la ventana que le sirve al poeta para ver más allá de lo tangible. El ojo es una de las palabras más frecuentes en los poemas de Baudelaire y funge como una lente que mira y captura la realidad que no quiere o debe ser olvidada. La realidad interior, la memoria, los detalles que se pierden entre las pisadas de la calle. Baudelaire es considerado el escritor que inaugura la poesía

³ Original en francés: <http://cdi.merici.ca/2015-03-04/LesFleursdumal.pdf> . La traducción es mía.

Fig. 3. Giuseppe Verdi por A. A. Eugène Desdéri, carté du visite 1860



moderna, la poesía intimista, aquella que expresa una visión del mundo desencantada del progreso y la racionalidad, que usa el lenguaje cotidiano y descansa en la musicalidad de las palabras, esa poesía que muestra tanto la fragilidad y dolor humanos como la belleza que se exhibe u oculta en todas las cosas, incluso en lo más terrible. Aunque rechazase el oficio fotográfico por considerarlo un mero medio de reproducción, en “El spleen de París” o sus “Pequeños poemas en prosa”, en “El pintor de la vida moderna” y en muchos poemas de “Las flores del mal”, Baudelaire es un poeta que toma fotografías con palabras.

1.2.2. Pictorialismo y purismo fotográfico

A finales del siglo XIX, mientras la pintura que ya buscaba otros medios de expresión liberada de la necesidad de representación fiel, un grupo de fotógrafos fundaron el movimiento pictorialista [del inglés *picture*, cuadro, imagen, fotografía], con el que buscaron alejarse de las imágenes realistas jugando con el desenfoque, los barridos, los difuminados, dando una resolución plástica a sus obras que pueden considerarse cercanas al lenguaje poético.

En sus inicios, este movimiento buscaba la aprobación de la sociedad artística oponiéndose a la fotografía de aficionados que surgió mediante la comercialización de la primera cámara instantánea kodak en 1888. Si bien el nombre no se deriva de la palabra pintura, sino de la palabra *picture*, imagen o cuadro, y sus seguidores se oponían al academicismo que imitaba los trazos de la pintura, se puede observar en muchas fotografías pictorialistas la influencia del impresionismo. Incluso algunos la llamaban fotografía impresionista.

Para lograr efectos que alejaran a la imagen de su referente, los fotógrafos utilizaron objetivos especiales, denominados objetivos de artista, que deformaban la perspectiva o tenían efecto sobre la nitidez. La expresividad y enunciación de la imagen no sólo descansaba en la elección del objeto ni en el punto de vista, o el encuadre, tampoco en la escenificación y los decorados, estos fotógrafos jugaban con la materialidad de la fotografía. Los pictorialistas fueron los primeros en manipular los negativos en el proceso de revelado y los positivos en el proceso de impresión con un fin artístico. Este proceso acentuaba el carácter artístico de la imagen en el sentido de la plástica tradicional, ya que cada impresión, aunque se derivara de un mismo negativo, resultaba única.

Las distintas técnicas de impresión que desarrollaron los pictorialistas se denominaron “impresiones nobles”. Procedimientos como el uso de pigmentos en el bromóleo [fotografía blanqueada con bromuro de plata y luego entintada con óleos] o en la goma bicromatada [goma árábica con acuarelas]; la platinotipia [uso de platino y hierro en un revelado al oxalato]; la impresión al carbono [papel bañado con una solución de dicromato de potasio carbono, gelatina y colorantes]; fueron algunas de las técnicas más utilizadas entre los fotógrafos de este grupo que proporcionaban a la imagen un valor plástico más allá de la composición en el propio instante fotográfico.

Uno de los más famosos exponentes de esta corriente fue el francés Robert Demachy quien se caracterizó por manipular la imagen tanto en el proceso de revelado como en la impresión produciendo texturas, trazos y difuminados que creaban atmósferas oníricas o plásticas cuya estética buscaba un impacto emocional en el observador [fig. 4]. Esto le valió el nombre de poeta. Una de las fotografías más emblemáticas es *struggle* donde se aprecia una clara estética impresionista emulando los trazos del carboncillo o del pincel.

Fig. 4. Robert Demachy, Struggle, 1904



El movimiento pictorialista tuvo su mayor auge al inicio del siglo XX y continuó su influencia hasta la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, desde la Primera Guerra y a raíz de los cambios políticos, sociales, geográficos y culturales, se volvió necesaria una mirada realista que registrara, desde un punto de vista tanto objetivo como personal, los impactantes sucesos de la época. El fotoperiodismo se consolida como un género independiente y se distancia radicalmente de los contenidos “poéticos” o “artístico” del pictorialismo.

Por otro lado, no obstante los efectos estéticos y la innovación en técnicas y discursos, muchos fotógrafos consideraban la experimentación plástica sobre el papel sensible como una emulación burda de la pintura y una tendencia desesperada de la fotografía por ganarse un espacio dentro del mundo del arte a través de la aceptación de los artistas plásticos. Para Roland Barthes, el movimiento pictorialista refleja “una exageración de lo que la foto piensa de sí misma” (1989, p. 71).

En 1904, Sadakichi Hartmann lanza su manifiesto a favor de la “fotografía directa” en la revista *American Amateur Photography*, y está convencido de que este medio obtendrá el status de arte a través de sí misma, sin ninguna intervención. Como cita Fontcuberta: “Me gustaría que la fotografía creativa fuese reconocida como una de las Bellas Artes [...] pero estoy convencido de que esto sólo se logrará mediante la fotografía directa. [...] Lo esencial es que la fotografía debe verse como fotografía en vez de ser juzgada por las pautas formales de las otras artes” (2003, pp. 34-35). Hartmann sentó las bases “puristas” de futuras discusiones sobre la manipulación de la imagen. Para él el fotógrafo sólo debía confiar en su propio ojo, en la cámara, en sus conocimientos sobre la composición, la luz, el espacio; debía esperar “pacientemente” a que el objeto o escena se revelase ante él para lograr un negativo perfecto, lo máspreciado del universo fotográfico.

Algunos fotógrafos que iniciaron su carrera dentro del pictorialismo, como Alfred Stieglitz, más adelante se inclinaron por esta “fotografía directa o purista” que abogaba por la reivindicación de este medio y su independencia en relación a las otras artes. Stieglitz, quien en 1902 fundara una de las asociaciones fotográficas más importantes: la *Photo-Session*, se decidió por reafirmar las características propias de la fotografía y trabajar dentro de sus límites, sin intervención o preparación, y sin embargo, no perdió el sentido poético. Era capaz de conmocionar y tocar las fibras



Fig. 5. Alfred Stieglitz,
Equivalente, 1929

sensibles del espectador con una imagen sencilla, directa, con motivos cotidianos, pero desde una perspectiva original que le valió el sobrenombre de “el ojo elocuente”. Sus fotografías nocturnas de la ciudad de Nueva York muestran una delicadeza y composición de los motivos urbanos que remite a la soledad, la melancolía o el silencio de la noche. La serie “equivalentes” muestra claramente cómo el lenguaje fotográfico se asemeja a la poesía textual. Cerca de doscientas imágenes de cielos y nubes “equivalen” a ciertas emociones, sentimientos, estados anímicos; pero también a pensamientos, ideas, deseos. Las formas creadas por el viento y el azar se transformaron en metáforas visuales bajo la lente de Stieglitz [Fig. 5].

En México, el pictorialismo se desarrolló en otro sentido, más orientado al retrato renacentista y al paisajismo pictórico. Este último, quizás, se deba a la necesidad postrevolucionaria de reafirmar la identidad nacional a través de mostrar la belleza y amplitud del territorio. Como bien apunta Oliver Debroise (2005, p. 100), “la historia del paisaje mexicano también puede leerse como construcción nacionalista”. El libro considerado como referente dentro del pictorialismo mexicano es precisamente *México pintoresco* del alemán Hugo Brehme, donde ya en su prólogo se advierte el sentido patriótico: “Las fotografías que ilustran la presente obra son una prueba patente de que la nación mexicana es de rancio y glorioso abolengo” (Debroise, 2005, p. 102).

Sobre el retrato, Carlos A. Córdova hace un detallado análisis en su libro *Tríptico de sombras* (Córdova, 2012). Como la gran mayoría de los pictorialistas en el ámbito internacional, los fotógrafos mexicanos dedicados al retrato buscaban alejarse de la reproducción mecánica de la realidad a través de diferentes técnicas y recursos como el foco difuso, efecto suaves, medios tonos, esfumados, la utilización de tintas y acuarelas, la poca profundidad de campo. (Córdova, 2012, p.

17). Las imágenes se realizaban en estudios fotográficos donde la persona a retratar posaba con aparente naturalidad. Algunas veces el fotógrafo preparaba escenarios que servían para acentuar el gesto, la actitud o profesión del retratado convirtiéndolo así en personaje dentro de un cuadro de ficción. Pero en términos generales, el fondo era limpio, “sin parafernalia”, en tonos oscuros o grises que permitían un buen contraste con la luz, siempre indirecta o difuminada. Eran retratos intimistas, con cierta dosis de misterio. Córdova señala que el pictorialismo, más que defender el carácter artístico de la fotografía, “fue una reflexión colectiva a cerca de la representación en crisis” (Córdova, 2012, p. 178). En su libro, hace un recorrido por el trabajo de los fotógrafos de principios del siglo XX quienes se especializaron en el “retrato de autor” imprimiendo un sello personal y con una estética particular a la fotografía de estudio. Gustavo F. Silva, Luis Márquez, Juan Ocán, Librado García Smarth, Eva Mendiola, María Santibáñez, José María Lupercio, Antonio Garduño, Martín Ortíz y el propio Hugo Brehme [aunque los retratos hechos en su estudio se sospecha que fueron realizados por Luis Quintero. (Córdova, 2012, p. 28)].

Poco a poco, la facilidad tecnológica para la reproducción en serie y la demanda del mercado de retratos credencial que exigía la burocracia creciente, el estudio “de haber sido templo de la fotografía, cayó hasta la infamia del changarro, que fabricaba sucesivamente insulsos retratos de ovalito al uso de cualquier trámite. Tan monótonos como faltos de inspiración” (Córdova, 2012, p. 179).

1.3. Las Vanguardias

Si hay un concepto clave en los movimientos vanguardistas del siglo XX es el de ruptura. Los artistas de la época abogan por cambios radicales: en la técnica, en la temática, en

el propósito. Orientan sus esfuerzos creativos hacia nuevas expresiones artísticas que respondan a la nueva cultura, la nueva sociedad que se estaba gestando. Y precisamente por ello, el Vanguardismo no se concentró en una sola corriente, la ruptura estuvo dirigida hacia diferentes frentes según el interés y preocupaciones de cada grupo de artistas que creó su propio movimiento: el fauvismo, el cubismo, el futurismo, el surrealismo, el creacionismo, etc. Sin embargo, todos los ismos de la Vanguardia comparten ideas comunes: buscan la novedad, la diferencia, la originalidad individual; no se ciñen a los cánones culturales dentro de las fronteras geográficas, buscan la internacionalización del arte; rechazan toda idea de imitación a la naturaleza y a la realidad en oposición al realismo; profesaban un culto a la espontaneidad; más que mostrar sentimientos a través de las obras buscaban impactar o conmocionar al espectador tal como lo hace una máquina novedosa; las vanguardias reflejan, sin duda, los cambios tecnológicos, sociales y culturales de la época.

La fotografía tuvo una presencia importante en las vanguardias también como una disciplina artística autónoma propiamente reconocida. Uno de los movimientos en los que se destacó fue el futurismo. Muchos fotógrafos de la época retomaron la intensión artística de los pictorialistas y las cronografías de Marey y Muybridge para retratar el movimiento. Los hermanos Anton y Arturo Bragaglia fueron los más representativos. Entre otras cosas, buscaron transformaciones en la propia técnica, experimentaron con el montaje, la doble exposición y la deformación óptica. Se interesaban por retratar la velocidad como efecto de los avances tecnológicos y la vida urbana. Los futuristas pretendían crear obras sinestésicas, es decir, que rompieran con las fronteras de los sentidos, y cinestésicas o kinestésicas, que disolvieran las diferencias entre reposo y movimiento. Esto, de algún modo, los une a la búsqueda de la sinestesia de los simbolistas del siglo XIX, y especialmente a Baudelaire, muy a pesar suyo.

Pero quizás el objetivo principal era posicionar a la fotografía como un arte independiente y sólido:

Queremos llevar a término una revolución de la fotografía: se hace necesario limpiarla, ennoblecerla y elevarla al estatus de verdadero arte. Afirmo que de los medios mecánicos de la fotografía sólo puede salir arte si se supera la mera reproducción de la realidad estática, o de la realidad congelada en una instantánea y se consigue, con ayuda de otros medios y experimentos, que la fotografía sea también expresión y vibración de la vida viva (Bragaglia, 1984, p. 91).

¿Y qué es la poesía sino “expresión y vibración de la vida viva”? Hay un sentido poético en muchas de las fotografías futuristas. Por ejemplo, el famoso retrato “Mujer moviendo la cabeza” de Anton Bragaglia [fig. 6]. En él se pueden observar las distintas expresiones de la mujer, las sutiles diferencias en el estado de ánimo, como una trayectoria íntima de una emoción, tal vez la desesperanza.

Después de la Primera Guerra Mundial, el mundo dio un vuelco aún mayor que en el propio cambio de siglo y todas las transformaciones económicas, políticas y geográficas tuvieron fuertes repercusiones en la producción del arte. Se radicalizaron aún más las posiciones y perspectivas del artista y se vincularon las disciplinas. Así, la fotografía, por ejemplo, se unió a la pintura y a la literatura a partir de nuevas técnicas como el collage y el fotomontaje creando obras plásticas y poemas visuales nunca antes imaginados. Muchos de ellos se inscriben en el movimiento dadaísta que criticaba el *status quo* y la sociedad burguesa. Esta corriente vanguardista se caracterizaba por ir en contra de las tradiciones y métodos del arte, por lo que eran conocidos como los “antiartistas”. Su impulso creativo estaba dominado por el azar, pero los contenidos tenían un carácter ideológico y político, muchas veces presentado con un gran sentido del humor. Destacan en este rubro las fotografías de los alemanes Hannah Höch y John Heartfield [fig. 7].

El surrealismo, inaugurado por André Breton, surge del movimiento Dadá pero se desprende de éste en 1924. Comparte con el dadaísmo su interés por la espontaneidad y el azar, pero Breton lo llevó al terreno del inconsciente. Su intención era reflejar el complejo y aparentemente caótico pensamiento humano. La escritura automática y la representación onírica eran algunos de sus medios. Man Ray y Marcel Duchamps pertenecieron a ambos movimientos. Realizaron collages y fotomontajes que reflejaban, por un lado, una clara crítica a la sociedad y a la producción artística tradicional, y por otro, intentaban exponer la libertad creativa y los laberintos del inconsciente.

Cabe resaltar la obra de Man Ray, uno de los mayores exponentes del dadaísmo y del surrealismo dentro de la fotografía. Inventa la técnica del “rayograma”, imágenes producidas sin cámara con objetos colocados directamente sobre el papel y expuestos a la luz. También experimentó con la técnica de solarización, sobreexponiendo el material sensible a la luz blanca produciendo un efecto de bordes plateados que da una dimensión de irrealidad onírica a la imagen [fig. 8]. Fue uno de los primeros fotógrafos conceptuales que otorga a la idea un lugar central en la construcción fotográfica. A su vez, sigue la línea surrealista de la libertad y despreocupación creativa. Muchos de sus trabajos tienen un acentuado sentido poético. Algunos podrían calificarse como poemas visuales.

A partir de las vanguardias, se extendió la relación entre lo visual y lo poético. Los fotógrafos comenzaron a intervenir sus imágenes y buscaron tomas con un sentido más lírico o abstracto que descriptivo; mientras que los poetas, retomaron la tradición caligramática y comenzaron a crear poemas visuales utilizando no sólo las palabras sino otros recursos como la fotografía. Por otro lado, las relaciones personales y afinidad artística entre fotógrafos y escritores se ha visto reflejada en los numerosos ensayos o poemas de poetas sobre el arte y la producción fotográfica, así como mutuas colaboraciones en obras, impresos y exposiciones.



Fig. 6. Anton G. Bragaglia, Mujer moviendo la cabeza, 1911



1.3.1. El “instante decisivo” y la fotografía poética narrativa

Life is once, forever.
H. Cartier-Bresson

En un documental producido por el Centro Internacional de Fotografía (The decisive moment, 1973) Henri Cartier-Bresson, pese a ser reconocido como el padre del fotoperiodismo, expresa no sólo su afinidad secreta con el surrealismo y su deuda formativa con este movimiento, sino que confiesa ser un muy mal reportero porque no está interesado en “documentar” a través de la fotografía. Pero Capa le advirtió que debía cuidarse de ser etiquetado como surrealista, si quería tener trabajo debía autodenominarse fotoperiodista.

Henri Cartier-Bresson es uno de los grandes fotógrafos del siglo XX que contribuyó a la consolidación de la fotografía como disciplina artística, con sus especificidades técnicas y compositivas. Sus imágenes capturan momentos únicos e irrepetibles de la vida cotidiana en las calles, playas, plazas de distintas partes del mundo en momentos clave de la historia. En sus imágenes se puede advertir una narrativa, un relato fotográfico capturado en un instante, y una cuidada estética en la composición que paradójicamente se realiza en segundos sin mucha premeditación pero con una clara conciencia de lo que se está buscando.

El fotógrafo se asemeja al cuentista o al poeta, ambos son artistas de la brevedad. Capturan momentos precisos en la línea temporal, destacando una o varias escenas de una historia y no su totalidad, no obstante, reflejan una realidad más amplia, como expresa Cortázar:

Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara (Cortázar, 1971, p. 406).

La fotografía congela sólo un instante y, sin embargo, puede contar una historia. Su capacidad narrativa va a depender de la cantidad de información que nos proporcione para sugerir o develar los hechos no capturados. Hay fotografías que contienen

una narrativa por sí solas: a través de los elementos expuestos y la composición de los mismos, se explicita o insinúa la secuencia de sucesos y en algunas, incluso, pueden inferirse claramente las acciones anteriores y posteriores al instante retratado. Pero capturar ese instante que sintetice presente, pasado y futuro no es sencillo. Henri Cartier-Bresson explica ese momento extraordinario en el que coinciden espacio y tiempo, esencia y presencia, médula y *brillo*:

Algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza, y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma. [...] Los elementos que conjuntamente hacen brillar a un sujeto generalmente están dispersos –ya sea en términos de espacio o tiempo– y reunirlos a fuerza es manipularlos, cosa que considero una trampa. Pero cuando se logra fotografiar tanto la médula como el fulgor del sujeto, esto es lo que se llama un relato fotográfico (Cartier-Bresson, “El instante decisivo”, 2003, p. 223).

Como Cortázar cuando habla del cuento en contraste con la novela hace un símil con el box: la novela gana por puntos y el cuento por knock out el final tiene que ser contundente, decisivo, poderoso. En el relato fotográfico, como lo llama Cartier-Bresson, al instante del disparo deben reunirse los elementos necesarios que de un golpe a la vista, proporcionen el sentido de la imagen y esto lo acerca a la poesía: “[...] la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de las formas que dan a ese hecho su expresión propia”. (2003). El fotógrafo debe estar atento para anticiparse a esa fracción de segundo y así lograr una toma en el momento preciso de la acción y que pueda advertirse en ella el antes y el después, es decir, que sea capaz de contener el pasado, presente y futuro. A esa fracción de segundo Henri Cartier-Bresson denominó “instante decisivo”. Y este, según el francés, sólo se puede obtener cuando se involucran y alinean, en una sola operación y un mismo momento, cerebro, ojo y corazón (2003, p. 223).

El hecho, el objeto, es intrascendente por sí solo, lo importante es el punto de vista del fotógrafo: el ritmo que encuentra en las formas geométricas que observa, la relación entre curvas y líneas en las que reconoce un orden primigenio, las arrugas que delatan la vida pasada de un rostro.

Esta perspectiva se asemeja a la idea del instante como eje de la poesía desarrollada por Bachelard [y que se detallará más adelante]. El instante poético concebido como ese punto donde convergen diversos contenidos significantes que sintetizan experiencias, acciones o emociones del pasado en un presente con visos de futuro, detenido en un corte vertical del espacio-tiempo. La verticalidad define al acto poético en tanto que profundiza en el instante y no relata el devenir. La fotografía, como la concibe Cartier-Bresson, sintetiza un relato latente, y con él, sus posibles sentidos. Juega con la imaginación del observador. Por ello, y a pesar de ser fieles a la realidad retratada, sus fotografías son comúnmente calificadas como poéticas.

1.3.2. La necesidad de reafirmar la subjetividad de la fotografía

Si la fotografía de Cartier-Bresson puede considerarse poética por retratar el instante de una acción dentro de un marco de realidad claramente definido, otro grupo de creadores a mediados del siglo XX, consideraba, por el contrario, que la fuerza expresiva de una imagen fotográfica radicaba en su subjetividad. Como reacción a la “objetividad” de las imágenes promovidas por el régimen nazi y la fotografía purista –que consideraba que el secreto de la estética de una imagen residía en su realismo – Otto Steinert, influenciado por las ideas de László Moholy-Nagy y la Bauhaus, promueve una fotografía experimental, abstracta, donde se privilegian las

formas sobre el contenido pero con un sentido claro: la expresión del fotógrafo. La experimentación no era un fin sino un recurso, un vehículo para la comunicación artística.

Después de la Segunda Guerra, los fotógrafos Wolfgang Reiszewitz, Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Toni Schneiders, Ludwig Windstosser y Otto Steinert forman el grupo Fotoforum, con la intención de devolver el carácter creativo a la fotografía y continuar sobre la línea experimental que había abierto la Vanguardia y que enfrentó la censura del partido nazi. Este grupo realiza su primera exposición colectiva en 1949 en el marco de la feria fotográfica Neustadt an der Haardt. Pronto Steinert se convirtió en el líder del grupo y a partir de 1950 organizó una serie de exposiciones, la primera bajo el título de Fotografía subjetiva. En ella, Otto escribe la presentación a la manera de un manifiesto vanguardista donde apunta las directrices de lo que se convertiría en el nuevo movimiento fotográfico:

Una fotografía en la cual el artista ha sometido los datos exteriores de la realidad a las transformaciones que le sugiere su visión personal del mundo. [...] sólo una fotografía experimental permitirá descubrir todas las posibilidades técnicas y creadoras que hacen posible traducir por medio de la imagen los experimentos ópticos de nuestra época (Gunthert & Poivert, 2009, p. 481).

Para Steinert, la fotografía debía dejar atrás su dimensión utilitaria como mecanismo de “reproducción” de la realidad, incluso el trabajo documental debía mostrar el punto de vista del fotógrafo. El objeto, el motivo retratado es sólo parte del discurso visual que se construye y que es susceptible de ser transformado o deformado según las necesidades del discurso. Steinert concebía la fotografía subjetiva como “el marco que abarca todos los aspectos de la creación personal en fotografía, desde el fotograma no objetivo hasta el profundo y estéticamente satisfactorio reportaje” (Steinert, 2003, p. 271).

No se trataba de crear imágenes que se oponían a lo real, sino a la idea de objetividad.

El concepto ‘fotografía subjetiva’ quería poner de manifiesto que no se trataba tanto de rendir tributo a una reproducción objetiva de la realidad ni tampoco de ‘reflejar’ diversos objetos de la naturaleza, fueran paisajes, objetos industriales, arquitecturas, retratos, etc., sino más de lograr una interpretación estética y crear productos artísticos con un valor inmanente (Schmoll-Eisenwerth, 2004, p. 3).

Steinert y los seguidores de este movimiento acentuaban la visión individual del fotógrafo buscaba la dimensión humanística y creativa de la imagen, tan necesaria en tiempos de la postguerra. De acuerdo con el propósito de la imagen y el factor más activo en esta, Steinert observa cuatro etapas de la creación fotográfica (2003, p. 277):

1. La imagen que tiende a la reproducción
2. La imagen que tiende a la representación
3. La creación fotográfica que tiende a la representación.
4. La creación fotográfica absoluta.

La primera es la forma mecánica y elemental de la fotografía que busca copiar una realidad determinada. Esta es aplicada a múltiples áreas científicas, técnicas y periodísticas. En la segunda etapa, la participación del fotógrafo es más activa, ya no reproduce sino que representa un objeto, pero la imagen está supeditada a éste, es decir, el motivo retratado sigue siendo el elemento central. En la tercera forma de creación fotográfica el motivo se transforma en objeto de una intención creativa que refleja la relación y visión del fotógrafo frente a aquello que se retrata. “La creación representativa transpone el objeto natural según las exigencias de la imagen, pero manteniendo la forma”, mientras que en la creación fotográfica absoluta se renuncia a toda reproducción de la realidad:

“[...] o bien desmaterializa el objeto por procedimientos de variación fotográficos o bien transforma su visión en algo tan abstracto que se convierte simplemente en un elemento formal, una piedra en la obra de composición” (Steinert, 2003, p. 279). En estas dos últimas formas fotográficas considera que reside la verdadera creación: la representativa, en la que podemos ubicar a Cartier-Bresson y Manuel Álvarez Bravo, por ejemplo, y la absoluta, donde se pueden ubicar los surrealistas y toda la fotografía abstracta contemporánea.

Técnicamente, el movimiento que comprende esta llamada fotografía subjetiva se caracterizó por la originalidad y diversidad de efectos visuales provocados por encuadres y recortes estrechos, dramáticos o insólitos, las exposiciones múltiples, la manipulación de la luz, los altos contrastes, exposiciones largas que permitían un interesante juego entre la nitidez y los barridos, entre otras características que dotaban a estas tomas de una atractiva ambigüedad y misterio [fig. 9]. Este gesto enigmático que se abre a la interpretación del observador, junto con la exaltación de la expresión individual del sujeto frente a su mundo es lo que permiten observar estas imágenes como poéticas.

1.4. El “factor poético” en la fotografía mexicana

Edward Weston y Tina Modotti en su paso por el territorio nacional, dejaron huella en la fotografía mexicana; y a su vez, México transformó su mirada fotográfica. Weston, quien ya había dejado las prácticas pictorialistas a su llegada en 1923, fue concentrándose cada vez más en capturar la nitidez de las formas y texturas de los objetos y del desnudo femenino. No le interesaba retratar lo pintoresco, ni lo típicamente mexicano, rara vez incluía el contexto en sus encuadres, dotando a sus imágenes de un sentido universal. Esto se

aprecia especialmente en las tomas abstractas donde privilegiaba la forma y sus líneas. Sin embargo, se puede observar la influencia de la intensidad de la vida y paisaje mexicanos tanto en los motivos fotográficos como en el manejo de la luz, que deja de ser tan suave como en su etapa pictorialista y a través de un mayor contraste, acentúa texturas y contornos, y comienza a fragmentar o aislar los objetos. Esto se puede ver en las tomas singulares y recortadas de los cuerpos desnudos de Anita Brenner y de Tina Modotti, y en las fotografías de objetos como “Tres ollas de Oaxaca”, “Maguey cactus” o el icónico excusado que Weston retrató como símbolo de la modernidad; imágenes que son un claro precedente a los acercamientos abstractos y eróticos que hará de verduras, cuerpos, rocas y sus famosos *nautilus* en California la siguiente década. De la influencia del país en su fotografía, escribe:

Debería fotografiar más laminadoras de acero o fábricas de papel, pero estoy aquí en el México romántico y, queriéndolo o no, influenciado por su entorno. Puedo, por lo menos, ser genuino. La vida aquí es intensa y dramática, [...] hay muros de texturas fascinantes, iluminados por el sol, y también hay nubes. Son suficientes para trabajar varios meses sin cansarme (Debroise, 2005, p. 305).

En el fragmento, las texturas y la abstracción de sus imágenes radica la poética de Weston. Su purismo lo lleva a crear imágenes nítidas con gran cuidado en los detalles, lo que les proporciona expresividad y dramatismo. Muchas de sus obras son sugerentes, sensuales, y aún cuando el objeto retratado sea visiblemente identificable, guardan una dosis de misterio y, algunas, algo perverso. Tina Modotti se refiere a ello cuando escribe a Weston sobre las fotografías de plantas y conchas que él hace poco después de dejar México:

Edward, nada de lo que he visto en arte me ha afectado como estas fotografías. No puedo verlas durante mucho tiempo sin sentirme excesivamente perturbada. No sólo me conmueven mentalmente, sino físicamente. Hay algo tan puro, y a la vez tan perverso en ellas (Debroise, 2005, p. 309).

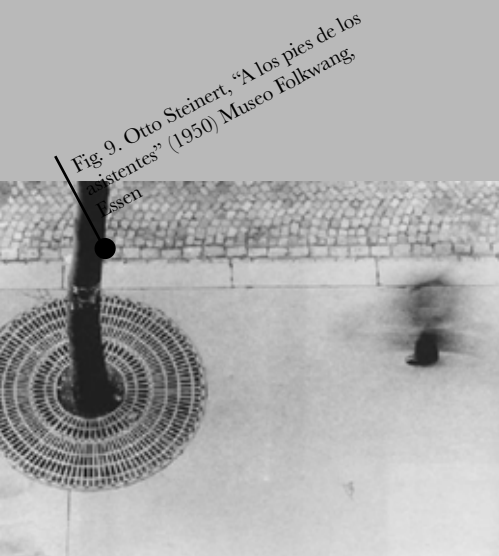


Fig. 9. Otto Steinert, "A los pies de los persistentes" (1950) Museo Folkwang, Essen

Para Tina Modotti México fue fundamental tanto en su producción fotográfica como en su vida personal y política. Discípula y pareja de Weston, las primeras imágenes que realiza en el país tienen una fuerte influencia del fotógrafo norteamericano. Sin embargo, poco a poco Tina va adquiriendo un lenguaje y estilo propios, marcado el contexto social y político postrevolucionario. Si bien realiza tomas abstractas de factura similar a Weston, aún cuando captura objetos inanimados y geométricos como el fragmento de la torre del convento de Tepozotlán, los “Cables telefónicos” o las “Copas”, se advierte en los motivos una carga humanista que no tienen los objetos en las fotos del norteamericano. Incluso llegan a ser expresiones políticas, como dos de sus obras más famosas “Sombrero mexicano con la hoz y el martillo” y “Canaña, mazorca, guitarra”, que si bien son imágenes construidas, no sólo son eficaces ideológicamente, sino efectivas estéticamente. Cuando Tina imprimió la foto de la torre de Tepoztlán, su “más interesante abstracción”, a Weston le pareció un trabajo “muy genuino”, que “no se siente forzado ni cursi como los experimentos de Man Ray”(Debroise, 2005, p. 314).

A Modotti le interesa la gente: los trabajadores, los campesinos, las mujeres en sus tareas cotidianas, pero la suya no se percibe como una mirada extranjera o antropológica, sus tomas, más que extrañeza, reflejan empatía, sensibilidad y una cierta familiaridad con las personas, incluso con las actividades que realizan. No hay artificialidad en las fotos que toma de personas en calle, no hay tampoco esa necesidad de documentar lo desconocido, lo folklórico porque su ojo no parece el del viajante que está solo de paso sino el de quien reside y vive la cotidianidad del lugar y las personas que retrata. Esto aunado a su continua búsqueda formal por una composición original, limpia y estética hacen que su trabajo trascienda el sentido testimonial o periodístico. En fotografías como “Manos descansando sobre una herramienta”, “Tanque no. 1”, “Hombre con viga”, “Mujer con olla”, “Manifestación de trabajadores” y “Manos de titiritero” realiza recortes dramáticos o elige ángulos que permiten observar la escena desde una perspectiva cercana al propio personaje que, sin aislar o abstraerse del contexto, logra transmitir tanto la experiencia vivencial de la persona como un fenómeno sociológico o cultural más complejo. En ese vértice donde convergen su sentido humanista y su visión lúcida y estética dentro de los márgenes puramente fotográficos se halla la dimensión poética de sus imágenes.

Cuando Tina es expulsada del país por problemas políticos, Manuel y Lola Álva-

rez Bravo heredan dos de sus cámaras fotográficas. Manuel, además, hereda sus trabajos y se convierte en el fotógrafo de Mexican Falkways y se queda a cargo de realizar las imágenes fijadas de los murales de Rivera, Orozco, Pacheco y Jean Charlot.

Una de las figuras más representativa de la fotografía del siglo XX en México es, sin duda, Manuel Álvarez Bravo. En su trabajo se puede advertir el rastro de sus amigos: la originalidad en el encuadre y gusto por el detalle de las abstracciones de Weston, la elegancia vital y humanística de Modotti, la disciplina creativa de Rivera y la precisión de Cartier-Bresson.

Sus obras, aunque exhiben rasgos de la idiosincrasia nacional en personajes y escenarios mexicanos, se alejan del nacionalismo y pintoresquismo predominante en el arte post-revolucionario. Sus fotografías no denuncian, Reflejan características vanguardistas, proponen ideas conceptuales con un lenguaje visual original, sugestivo. Si bien es cierto que encuentra sus motivos en las calles y paisajes, sus imágenes expresan lo insólito y lo surreal de la vida cotidiana. Pero si sus fotografías no son testimonios, tampoco son representaciones de la realidad, son lo que Steinert llama “creaciones fotográficas absolutas” realizadas desde el ojo que resignifica lo observado, visible y no visible, matizado por una de las características que atraviesa gran parte de su producción: la ironía.

Sus imágenes, desprovistas de la seriedad del fotoperiodismo y la fotografía de denuncia, hay humor crítico y mordaz que cobra mayor sentido en la aguda inteligencia lírica que muestra Bravo en los títulos. Al estilo de los aforismos del español Gómez de la Serna, ingeniosos y certeros, sus

títulos no ilustran o describen, son frases que se integran a la imagen ampliando o profundizando su lectura. Tal como lo hace un verso, sintetizan, hurgan o exponen la herida, el ridículo, la sorpresa, el sueño. Algunos, incluso, son tomados directamente de la poesía, como la obra “El pájaro canta, aunque la rama cruja”, un verso de un poema de Salvador Díaz Mirón. El sentido de cada fotografía se cierra o subraya en cada pie de foto que da nombre y significado singular a la imagen. Para Octavio Paz, esta habilidad verbal más que complementaria, es parte inherente a su visión de mundo, a su inteligencia visual es una de sus mayores virtudes lo expresa con poética precisión:

Los títulos de Manuel

no son cabos sueltos:

son flechas verbales,

señales encendidas.

El ojo piensa.

El pensamiento ve.

La mirada toca.

Las palabras arden.

En tiempos de necesaria legitimación política y consolidación de la identidad cultural del país, de la expansión internacional del socialismo y su promesa de igualdad, la mayoría de los intelectuales y artistas de los años veinte y treinta realizaban sus obras bajo la idea de fortalecer la conciencia nacional y de denunciar la injusticia social. “Mi compromiso”, dice Lola Álvarez Bravo a Cristina Pacheco en una entrevista, “es guardar y conservar la belleza de la raza, y lo hago por el camino de la luz.” (Monsiváis, 2012, p. 81). Pero como don Manuel no busca alegorías sociales, crear conciencia ni denunciar, —aunque la desigualdad y la pobreza estén inevitablemente presentes en sus fotografías como lo están en las calles y paisajes nacionales— su trabajo no es bien visto por

algunos. Siqueiros, por ejemplo, acusó a Álvarez Bravo de esteticista y “asocial”, le recriminó unirse a “los partidarios del arte-placer íntimo... a los partidarios técnicos del llamado ‘factor poético’, del ‘subconsciente’, de lo fantasmal... que conformaron la doctrina ramplona del surrealismo ‘rotondiano’ generado por el París de la preguerra” (Rodríguez, 1992).

Por el contrario, Diego Rivera, sí consideraba la obra de Bravo como mexicana “por causa, forma y contenido”. Pero “lo mexicano” es más una “oportunidad temática”, el punto de partida, y no “la sustancia artística ni la guía del temperamento”, como apunta Carlos Monsiváis (2012, p. 73). En este sentido, su obra está mucho más cerca de los Contemporáneos: sus composiciones responden a una necesidad de expresión formal y personal cuya fuerza emotiva trasciende las fronteras del ambiente local en que se hallan. Y son ellos, los Contemporáneos, quienes lo bautizan como “poeta de la imagen”. Xavier Villaurrutia, en el texto que escribió para el catálogo de su primera exposición retrospectiva en 1945, auspiciada por la Sociedad de Arte Moderno, se refiere a él como “uno de los grandes poetas contemporáneos de México”. Para Villaurrutia, el gesto poético de Álvarez Bravo radica en el uso que hace de la cámara más allá de su cualidad reproductiva, utilizarla no sólo como un instrumento de precisión que captura lo que ve o prevé el fotógrafo, sino como vehículo de un lenguaje visual propio que al que integra, después, el manejo del lenguaje textual en la elección del título. Compara su labor con la creación de poesía: al trabajar “con el cuidado del poeta [...] usa la materia más natural en apariencia pero más peligrosa en realidad, capaz de nombrar pero también de evocar o invocar a los seres y las cosas y sus relaciones visibles e invisibles: el lenguaje” (Villaurrutia, 1974, p. 1056).

Pero Álvarez Bravo no intenta deliberadamente hacer poesía, no busca crear imágenes “literarias” o construir un discurso a partir de una retórica visual o de la manipulación fotográfica –lo que desvirtuaría su intención técnica– ni tampoco busca sólo la estética formal; pero es claro que sus obras reflejan un impulso poético: ejerce “*la otra poesía*, la que se prodiga de modo inadvertido y subversivo y que estalla al convertirse el cuerpo de la mujer en horizonte primordial” (Monsiváis, 2012, p. 69).

Incluso Diego Rivera no sólo aprecia ese “factor poético” en su obra y la llama “fotopoesía”, sino que observa en él la clave de su lectura: “[...] la poesía discreta y profunda, la ironía desesperada y fina, emanan de las fotos de Manuel Álvarez Bravo a modo de las partículas suspendidas en el aire, que hacen visibles un rayo de luz penetrando en un cuarto oscuro” (2008).

No obstante que el fotoperiodismo y la fotografía testimonial han predominado en el escenario fotográfico de México, el impulso poético se puede advertir en el trabajo de quienes han logrado trascender el mero acto de representación a través de imágenes que dicen mucho más de lo que muestran y, al ser miradas, abren diferentes puertas al mismo tiempo: la reflexión, la emoción, la crítica, la imaginación. Son fotografías que impactan, conmueven, asombran, incitan a mirar con todos los sentidos aquello que nos es tan cercano como ajeno: las calles, los rostros, las angustias y alegrías de los otros que nos rodean. Las obras de artistas como Lola Álvarez Bravo, Graciela Iturbide o Mariana Yampolsky, por ejemplo, desde diferentes ángulos y perspectivas, muestran la sensibilidad de quien observa el espíritu y la belleza de un gesto, de una máscara, de un cuerpo semidesnudo, más allá de las formas y expresiones de la cultura, la pobreza o la marginalidad.

Desde el periodismo y la crónica visual han surgido fotografías cuya composición y poderoso contenido trasciende su propósito original, algunas bien pudieran calificarse como poéticas: los trabajos icónicos de Héctor García como “Tlaloc” o “Cartucho quemado”; o los ensayos fotográficos de Nacho López, como “Alguna vez fuimos humanos”, y sus obras experimentales como sus autorretratos fragmentados donde juega con la fotocomposición para crear una imagen abstracta de sí mismo.

Las fotografías de Juan Rulfo son crónicas de sus viajes signadas con el tono poético de sus relatos. Al hacer fotografía, Rulfo escribe, materializa los fantasmas de Pedro Páramo, los paisajes de Luvina, la soledad de Talpa y de todo El llano en llamas. La sequía, los magueyes torcidos, el silencio que guardan los instrumentos recién tocados o las campanas quietas, el movimiento ondulante de un muro que separa el cielo de la tierra, las mujeres que rezan a una cruz de sombra: todo es poesía en las imágenes de Rulfo.

Desafortunadamente, hay quienes usan el calificativo de “poético” para designar aquello que no se comprende. Oliver Debroise, por ejemplo, rechaza esta denominación para Álvarez Bravo por la misma razón: “Lo que se refleja en las fotografías no es tanto lo “poético” (adjetivo que sólo denota la incapacidad de comprender), sino una compleja percepción del mundo en la forma de subrayar lo invisible, lo que se dejó fuera de éstas pero que resulta indispensable para su existencia” (Debroise, 2005, p. 319). No obstante, parece que esta afirmación se desprende de una lectura equívoca de Monsiváis quien, al hablar de Bravo, se refiere a que él no sigue la tendencia de los fotógrafos de la época por retratar a los indígenas, rostros tan ajenos como incomprensibles que interpretaban como “poéticos”. Para otros, el adjetivo aplicado a la fotografía hace referencia a la primacía de la forma

y su composición estética sobre el contenido de la imagen, lo que algunos, como Siqueiros, llegan al extremo de considerar insustancial el factor poético en fotografía.

1.4.1. Fotomontaje y otras formas de experimentación

Desde los inicios de la fotografía, los artistas de la lente han trabajado con los negativos, los materiales, las técnicas de impresión, el fotomontaje, etc., para crear composiciones visuales originales que mostrasen algo más que el registro de lo que ocurre y se atestigua. En México, la fotografía pronto tuvo un lugar significativo como medio visual, primero desde el fotoperiodismo y el retrato, más adelante ya inmersa en el ámbito artístico, a través de los primeros fotógrafos quienes no sólo buscaron retratar los cambios sociales y políticos de los inicios del siglo XX, sino que se aventuraron a explorar nuevos discursos visuales.

Aún cuando en México la experimentación fotográfica no ha tenido la difusión y el impacto en el medio artístico internacional como la fotografía documental o directa, hay excelentes representantes. El propio Álvarez Bravo realizó fotomontajes, radiografías y obras abstractas. En la exposición de 1945, presentó cuatro radiografías y diez transparencias en cajas de luz donde se podía apreciar la misma imagen en positivo y negativo como una forma de presentar dos perspectivas del mismo objeto. Pero fue su esposa, Lola Álvarez Bravo, quien se destacó por realizar fotomontajes. Los primeros eran de corte surrealista y contenían un claro concepto social como se observa en sus obras “El sueño de los pobres” o “Sirenas del aire”. Posteriormente elaboró montajes con un sentido lúdico, como “El sueño del ahogado”, y muchos de carácter publicitario para revistas, instituciones

y empresas, entre los que destacan: “Anarquía urbana de la Ciudad de México”, “computadora” “Haciendo caminos” y “Vegetaciones”. En ellos se puede ver la influencia del arte mural, especialmente de Siqueiros a quien le gustaba trabajar sus bocetos a partir de fotografías montadas. Aunque los fotomontajes de Lola no tienen un carácter lírico –como sí ocurre con muchas de sus fotografías puras–, poseen un sentido conceptual que, junto con su composición formal y geometría, los acerca a la poesía concreta. Otro artista interdisciplinario que incursionó en la fotografía experimental fue Emilio Amero.

Algunos fotógrafos incursionaron en el cine y experimentaron otra forma de hacer fotografía. Gabriel Figueroa, quien se inició como retratista y pronto dio un toque personal a sus imágenes utilizando una luz difusa y precisa así como técnicas pictorialista que asemejaba a la iluminación de las pinturas de Rembrandt, fue uno de los cinematógrafos más destacados del siglo XX. Su trabajo junto a directores como Buñuel, el “Indio” Fernández y John Huston ha sido reconocido a nivel internacional con numerosos premios y homenajes. Una de sus labores en el cine era seleccionar los *stills* para la promoción de las películas, muchos de los cuales se han vuelto célebres, como las tomas de “Macario” rodeado de cientos de velas o “Rayo enamorado”, una imagen de la película “Enamorada” donde se ve a María Félix iluminada por un delgado rayo de luz. Por la cuidada composición en cada cuadro, en cada *still*, y el manejo magistral de la iluminación, el trabajo de Figueroa bien puede calificarse como fotografía poética.

Álvarez Bravo también incursionó en el cine no sólo como cinematógrafo, sino como director y productor. Participó como fotógrafo de foto fija en cintas como *¡Que viva México!* de Einsestein, *Nazarín* y *Subida al cielo* de Buñuel. Colaboró

con José Revueltas en el cortometraje experimental *Cuánta será la oscuridad*, basado en un cuento del escritor. Como no se encuentra una copia del film no se sabe si se terminó de rodar y editar ni cuáles fueron los resultados; sólo ha aparecido un rollo con tomas de los procesos de producción.

A fines de la década de 1950 surge el Arte Pop como una respuesta al expresionismo abstracto que los artistas de esta nueva corriente consideraban elitista y vacío. Su propuesta es la manifestación plástica muchas veces literal de la vida cotidiana de los años sesenta y setenta. Estaba dirigida a un público masivo, y cuestionaba las fronteras tradicionales entre un producto artístico y uno comercial. Desvanece los límites entre “bellas artes” y “arte popular”. Los temas se centraban en la nueva cultura de la publicidad, el consumo, la tecnología, la moda y el diseño.

La fotografía tuvo un papel central en el Arte Pop no sólo como medio de expresión muchos artistas, pintores, dibujantes, ilustradores o escultores, que tomaban como referencia imágenes o bien realizaban collages con ellas. Los fotógrafos de la época destacaron por su variedad de técnicas y propuestas temáticas. El propio Andy Warhol tuvo un período muy productivo como fotógrafo.

1.5. Fotografía 3.0 y poesía expandida

El impacto del internet y la tecnología digital en el campo literario y fotográfico ha sido tan determinante como lo fue en su momento la aparición de la imprenta. No sólo ha trastocado la manera de escribir, de leer o percibir un texto; de capturar, editar y observar una foto, también se han modificado sus mecanismos de difusión y transmisión así como los procesos y parámetros de su estudio.

Con la aparición de los medios sociales⁴ y las redes de conexión que se derivan de ellos, ha caído el muro, la torre de marfil que separaba al escritor y al artista del mundo a su alrededor. Se han abierto espacios de interlocución entre autores, lectores y creadores de otras disciplinas que han modificado significativamente la manera de crear, percibir, estudiar y difundir el material literario y visual realizado en estas plataformas e, incluso, el impreso en medios tradicionales. Pero, quizás, uno de los efectos más importantes de la caída de ese muro sea la multiplicación de piezas colaborativas y la incursión de los creadores en prácticas interdisciplinarias.

Sitios como *youtube*, *instagram* o *vimeo* se han vuelto espacios de escritura y fotografía intermedial. El desarrollo de las cámaras fotográficas y teléfonos celulares ha permitido a los escritores hacer videos y fotografías de muy buena calidad sin necesidad de contar con conocimientos técnicos o especializados. Narradores como Alberto Ruy-Sánchez, o poetas como Julián Hebert han experimentado y publicado frecuentemente crónicas o videopoemas en estas plataformas.

Las escrituras post-digitales se expanden de un medio a otro, su lectura cobra sentido en ese tránsito, y con ello dejan de ser sólo escritura. Ahora se exponen en galerías, salas multimedia, canales de *youtube*. Se extienden en y hacia otros espacios, no como invitadas sino como parte integral de un todo difícil de definir donde confluyen la palabra oral, la escrita, la narrativa visual, la poética de la imagen, la música. Obras que son una cosa y al mismo tiempo otra como, por ejemplo, la holopoesía, que es poesía y a su vez instalación. De ahí la adopción de los términos literatura expandida o extendida, con sus subcategorías como poética o narrativa perceptual donde el relato o poema se construyen desde la visualidad del

⁴ Comúnmente se conocen como redes sociales, Facebook, twitter, etc., sin embargo, éstas se refieren, más precisamente, al resultado de la interconectividad que facilitan los medios sociales.

texto, la materialidad del medio o la sonoridad de la palabra; o la narrativa transmedial donde no sólo se quiebra el orden lineal del discurso, también se fragmenta su visibilidad.

La fotografía también ha sufrido cambios significativos directamente relacionados con la tecnología. Pareciera que a la fotografía le está ocurriendo algo similar a lo que sucedió a la pintura con la aparición y difusión de la fotografía, un medio que al reproducir no ya dibujos sino fragmentos de la realidad misma, cuestionó la función del arte y su papel frente a la naturaleza. Los pintores temían ser desplazados por ella y la calificaron como un mero instrumento incapaz de transmitir una experiencia artística. Esta crisis los obligó a replantear el quehacer de la pintura originando nuevos conceptos y formas plásticas: la fotografía, como dijo Picasso, “vino a tiempo para liberar a la pintura de toda literatura, de la anécdota, e incluso del tema”⁵. En estas nuevas expresiones, se desarrollaron niveles de abstracción pictórica que bien podrían calificarse como poéticas en su distanciamiento o ausencia absoluta del referente: el impresionismo, el cubismo, el manierismo, el futurismo, el surrealismo y todas las vanguardias, hasta su culminación en el arte abstracto.

Algo similar ocurre con la fotografía contemporánea; hoy se enfrenta a sí misma: a la producción masiva, a la repetición, al desgaste y a la saturación visual. El hecho de que abunden fotografías técnicamente perfectas y repetitivas en contenido, exige al fotógrafo buscar nuevas formas expresivas capaces de regenerar la experiencia estética y conceptual que abra distintas posibilidades de atraer y provocar al observador. Provocar en el sentido amplio del término: incitar, mover, irritar, estimular, inducir al cambio en la emoción, en el concepto, en la mirada. Y la poesía es uno de sus más poderosos recursos. Los fotógrafos contemporáneos, dice el inglés Paul

⁵ <http://edicioneslitoral.com/tienda/escribir-la-luz-fotografia-literatura-rl-250-ed-impresa/>

Graham, deben transformar la manera de hacer fotografía y acercarse a la poesía: “[...] no me sirve hacer fotografías repitiendo la iconografía tópica y agotada de los últimos 30 o 50 años. Los fotógrafos debemos ser como poetas, y renovar nuestro lenguaje visual. Nadie hace literatura con el estilo y el lenguaje de los años 50, ¿por qué deberíamos aceptar que los fotógrafos hagan algo parecido?”⁶

En pocas décadas la fotografía ha transitado de la producción analógica, imagen revelada e impresa, [fotografía 1.0], a la creación y edición digital [fotografía 2.0]; y de ésta a la fotografía 3.0 en la era de la conectividad donde la imagen no sólo se traslada y difunde en múltiples soportes [digitales y no digitales] sino que se diluye en inmaterialidad, la masificación, la creación colectiva, el anonimato y la apropiación. En 2011, Joan Fontcuberta anuncia la “disolución” de la fotografía tal y como se concebía debido a su abundante y veloz producción, difusión y reproducción en los medios y redes sociales. Esto ha provocado un desplazamiento de los cánones tradicionales en términos de originalidad, autoría, materialidad e incluso en el uso de la cámara como dispositivo. Gran parte de las imágenes que vemos en las redes son tomadas en teléfonos celulares o tablets, que han sustituido a las cámaras portátiles; por otro lado el uso de drones es cada día más común; las cámaras de vigilancia y los videos se han convertido en una fuente indirecta de composiciones postfotográficas. La originalidad deja de ser un principio importante y la figura del autor se diluye. ¿Para qué tomar más fotos de lo mismo? La realidad parece empequeñecerse ante la multitud que ya no la observa sino que la mira a través de su dispositivo y la retrata. De un mismo acontecimiento se producen miles y miles de imágenes que están al alcance de cualquiera a través de los medios sociales.

6 <http://www.elcultural.es/revista/arte/Paul-Graham-Los-fotografos-deben-ser-poetas-y-renovar-el-lenguaje/9696>

Ante esto, muchos fotógrafos han decidido recurrir a otras fuentes y no a las calles: buscan datos y material iconográfico de segunda y tercera mano, elaboran collages, fotomontajes y piezas plásticas con recursos que toman de internet, de la propaganda, de archivos familiares propios o ajenos. Este es quizás el fenómeno más radical de la fotografía 3.0 y ocurre como reacción ante la necesidad de disminuir el cúmulo interminable de imágenes: la ecología visual. La apropiación del material ajeno, el reciclaje, contra la sobreproducción y el desperdicio visual. Lo que importa no es la calidad, originalidad o pureza de la fotografía sino el concepto artístico.

A este fenómeno se suman dos factores que han transformado drásticamente el papel del público: la democratización técnica, económica y social de los medios ha ampliado significativamente el número de espectadores y a su vez ha impulsado que estos participen activamente no sólo como observadores sino como productores y críticos de imágenes. El público es a su vez fotógrafo y curador. El decálogo post-fotográfico que propone Fontcuberta (2011), aunque escrito hace algunos años, resume y describe muy bien el estado actual de la fotografía:

1° Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos.

2° Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).

3° En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.

4° En la función de las imágenes: prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre el contenido de la imagen.

5° En la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.

6° En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).

7° En la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público.

8° En el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.

9° En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión; compartir es mejor que poseer.

10° En la política del arte: no rendirse al glamur y al consumo para inscribirse en la acción de agitar conciencias. En un momento en que prepondera un arte convertido en mero género de la cultura, obcecado en la producción de mercancías artísticas y que se rige por las leyes del mercado y la industria del entretenimiento, puede estar bien sacarlo de debajo de los focos y de encima de las alfombras rojas para devolverlo a las trincheras.

En la búsqueda de diferentes formas y recursos expresivos, la fotografía también se ha expandido hacia otros medios. Sin duda lo característico de la era post-digital o postfotográfica es la interdisciplina y la transmedialidad que, a su vez, ha potenciado la hibridación genérica y la dificultad en la categorización. Hay muchas obras que abren la duda ¿se trata de videoarte o poesía expandida?, ¿fotografía o instalación? Una muestra de ello es la polémica que despertó la XVII Bienal de Fotografía en México donde se presentaron obras gráficas, instalaciones, videos y algunas piezas que muchos fotógrafos⁷ calificaron como “fuera de lugar”. En la convocatoria se invitaba abiertamente a “artistas”, no necesariamente fotógrafos, a participar “con proyectos que aborden

⁷ Entre ellos Ulises Castellanos quien inició la discusión en medios sociales y más adelante en su columna en “El Universal”.

la imagen a partir de su lectura en la era contemporánea desde diferentes aproximaciones”; y abría la reflexión sobre la producción de imágenes provenientes de distintas áreas de pensamiento: “la antropología visual, la sociología, el archivo, los medios de comunicación” .

Si bien la colindancia y trasposición entre géneros no es nada nueva, tampoco el trabajo interdisciplinario ni el uso de soportes distintos a la impresión en papel. Sin embargo, nunca habían sido tan delgadas las fronteras, nunca tan significativa la interacción entre creadores y público, nunca tan intensa la comunicación y colabora. En la búsqueda de diferentes formas y recursos expresivos, la fotografía también se ha expandido hacia otros medios. Sin duda lo característico de la era post-digital o postfotográfica es la interdisciplina y la transmedialidad que, a su vez, ha potenciado la hibridación genérica y la dificultad en la categorización. Hay muchas obras que abren la duda ¿se trata de videoarte o poesía expandida?, ¿fotografía o instalación? Una muestra de ello es la polémica que despertó la XVII Bienal de Fotografía en México donde se presentaron obras gráficas, instalaciones, videos y algunas piezas que muchos fotógrafos calificaron como “fuera de lugar”. En la convocatoria se invitaba abiertamente a “artistas”, no necesariamente fotógrafos, a participar “con proyectos que aborden la imagen a partir de su lectura en la era contemporánea desde diferentes aproximaciones”; y abría la reflexión sobre la producción de imágenes provenientes de distintas áreas de pensamiento: “la antropología visual, la sociología, el archivo, los medios de comunicación”⁸.

Si bien la colindancia y trasposición entre géneros no es nada nueva, tampoco el trabajo interdisciplinario ni el uso de soportes distintos a la impresión en papel. Sin embargo, nunca

⁸ La convocatoria se puede consultar en la página del Centro de la imagen: <http://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/convocatorias/2016/bienaldefotografia.html>

habían sido tan delgadas las fronteras, nunca tan significativa la interacción entre creadores y público, nunca tan intensa la comunicación y colaboración entre diferentes artistas. Es en su relación con otras artes y otras plataformas, en la transdisciplina y la transmedialidad donde se desarrollan discursos innovadores y potentes en fotografía.

Tal como la poesía, este tipo de trabajo podría denominarse como imagen expandida. Gerardo Suter, en su tesis doctoral (2010), toma prestado del cine el término a partir del texto de Gene Youngblood publicado en 1966, *Expanded Cinema*, y lo traslada a la fotografía. Youngblood ya hablaba de la importancia de la intermedialidad, de la tecnología y del arte como un ecosistema de interrelaciones entre los artistas y el público. Suter identifica varias modalidades de la imagen expandida que pueden ocurrir incluso simultáneamente. La primera se refiere al choque de un imagen frente a otra, a la superposición o fotomontaje. La segunda modalidad se refiere a la imagen cinemática donde la colisión de imágenes generan la ilusión de movimiento. La tercera se refiere al choque de la imagen con el espacio no sólo como soporte final sino el ámbito espacial de otras disciplinas y sus lenguajes lo que genera un lenguaje transdisciplinar:

Al establecerse esta interconexión entre lenguajes diversos, las estructuras narrativas particulares de cada uno de los lenguajes se desintegran y se crea una nueva estructura que permite trazar flujos narrativos interconectando lenguajes diferentes (Suter, 2010, p. 143).

La imagen se expande en el espacio en que es proyectada y recibida por el espectador. Este es otro de los cambios radicales: la presencia y significación de la imagen ya no está en su materialidad sino que se define en el espacio de proyección y recepción. Expuesta en un museo o en la calle, en una galería virtual o una cuenta de Instagram, presentada como objeto,

registro, instalación o performance, una imagen puede ser percibida de muchas maneras.

En otro sentido, ante la saturación de imágenes provenientes del fotoperiodismo, muchos fotógrafos han optado por lenguajes más sutiles, menos directos, más cercanos a la imaginación y a la fantasía. Desde los años ochenta, la fotografía escenificada o escenográfica, opuesta en su metodología y discurso a los cánones de la fotografía directa, ha adquirido un lugar privilegiado en la producción contemporánea. Los trabajos de Fernando Bayona, Dionisio González y Pablo Lecroisey en España; Ismael DeLarge en Italia; Gregory Crewdson en Estados Unidos, Erwing Olaf en Holanda; Miwa Yangi en Japón; Juan Alberto Popoca y los hermanos Montiel Klint en México son una muestra de la gran variedad de estilos, temas y estéticas que se están produciendo en este rubro. Si bien en la mayoría de las obras predomina el lenguaje dramático y una estética de choque –que en algunos casos raya en lo grotesco–, hay trabajos que recurren a metáforas visuales o narrativas líricas.

Otros fotógrafos escenográficos han recurrido al fotomontaje y a la edición digital para crear universos fantásticos y surrealistas. Este ha sido un subgénero dominado por mujeres: Rebeca Saray con sus escenificaciones mitológicas; Ilona Veresk y Margarita Kareva, con su ambientación de cuentos de hadas; Heather Evans Smith con su narrativa surreal; y las fotografías subacuáticas de Mira Nedyalkova son una muestra de la fantasía poética llevada al lenguaje visual. Entre los hombres, destacan el suizo Tomy Imberg con sus personajes solitarios y misteriosos, y el trabajo del ucraniano Oleg Oprisco que, en tomas muy cuidadas en su factura y color, combina la escenificación, la retórica visual y la lírica de los sueños para crear fotografías enigmáticas, tan sutiles en su ironía y textura como poderosas en su composición conceptual.

La poesía y la retórica aplicada a la imagen así como la narrativa visual, han sido importantes referentes en la producción fotográfica contemporánea. En muchos fotógrafos del siglo XXI se puede observar un fuerte contenido poético en sus obras aún cuando no lo expresen de manera explícita. Thomas Kettner, Timothy Hogan, Kazuha Matsumoto, en fotografía científica destaca Nicholas Samaras, Laura Makabresku.

II. POESÍA E IMAGEN POÉTICO-VISUAL



“Todo arte es en esencia poesía”, afirma Heidegger. (1985, p. 112). Intuitivamente es fácil coincidir con el filósofo alemán. Podemos presentir rasgos poéticos en la estética, la composición de las formas, en la profundidad de los contenidos de una pieza, o más allá, en la visión del mundo, de las acciones y emociones del hombre que el arte sintetiza como acto y objeto de representación. No se trata de la vieja idea sobre la subordinación de las artes a los parámetros de la poesía derivada de la propia acepción de la palabra y que podría conducir a un análisis circular donde el punto de partida termina siendo el punto de llegada.

La propuesta de Heidegger es provocadora y sugestiva. Insinúa no sólo que todo arte tiene una esencia poética si no que lo poético en las artes —y por extensión en la fotografía— está en su unidad intrínseca, en aquello que determina su carácter artístico.

Esto conduce inevitablemente al borde de ese insondable terreno que todo crítico o poeta intenta evitar: definir qué se entiende por poesía. Y si se obtuviera una respuesta medianamente satisfactoria, se abriría otra pregunta igualmente difícil: ¿cómo se manifiesta lo poético en el arte, y particularmente en la imagen?, o más precisamente, la cuestión vertebral de este trabajo, ¿qué es y cómo se revela la poesía en fotografía?

Imágenes de grandes artistas, como *Downtown Manhattan* de Cartier-Bresson [fig. 10], podrían calificarse de poéticas. Sin embargo, resulta difícil determinar con precisión por qué, en qué elementos observables se puede percibir y definir la poesía de la imagen. Podría argumentarse a simple vista que la composición estética es un factor central, la composición, el ángulo, la perspectiva contribuyen a crear una atmósfera de a la idea de contención acorde con la estrechez de la calle, la posición y actitud del hombre en la fotografía. Y en una interpretación simbólica podría asumirse que la poesía está en la metáfora de la gran ciudad que devora y empequeñece al ser humano. La manera más propicia y, no obstante, compleja, es observar la fotografía desde su poética pensando en las dos acepciones de la palabra: desde los principios y desde los ideales creativos que la rigen, tal como la entiende Llorenç Raich: “La poética razonada como un hacer que determina los valores de un género artístico, un hacer fotográfico cuyo desarrollo formaliza los progresos de ese gran desconocido que es su lenguaje” (2014, p. 13). Y desde sus ideales: “La poética sentida como un



Fig. 10. Henri Cartier-Bresson, Downtown Manhattan, New York, 1947

medio que accede a que la realidad conmueva; la que mantiene una relación con la naturaleza de la existencia, desde su verdad, su lírica, su espiritualidad y su belleza” (2014, p. 14). Pero, como bien lo expresa Raich, un estudio derivado sólo de la poética permanece en el campo teórico. En una investigación orientada a la producción, como es el caso de este trabajo, lo conveniente es realizar un análisis desde el propio acto creativo: la *poiesis*. En su origen, el término griego –del que se derivan poesía y poética– se refería a la acción de “producir”, “fabricar”, “hacer”; pero poco a poco se fue delimitando como “creación” vinculada al arte. Platón lo expresa en *El banquete* al ejemplificar como un término puede referirse a un todo, pero aplicarse sólo a una especie particular dentro del todo:

–[...] Tú sabes que la idea de ‘creación’ [poiesis] es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores [poietai]

–Tienes razón.

–Pero también sabes que no se llaman creadores, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, ‘poesía’, y ‘poetas’ a los que poseen esta porción de creación (Platón, 1988, p. 252).

La *poiesis* se define así como la acción propia de crear en términos artísticos, “el proceso práctico de exploración individual del lenguaje que efectúa el ser humano con el fin de crear una obra artística” (Raich Muñoz, 2015, p. 15). Hablar de una *poética* fotográfica es observar la manera concreta en que un artista específico explora el lenguaje propio de la disciplina, perspectiva que, en una investigación donde la producción no sólo es objeto de estudio sino parte medular de la reflexión teórico práctica, nos parece imprescindible.

La poesía en la fotografía puede manifestarse de diversas maneras de acuerdo a la relación que se establezca entre ambos lenguajes en el proceso de creación y a la intención expresiva del fotógrafo. Por ello, se considera necesario diferenciar las formas en que ambas disciplinas interactúan para establecer un criterio de distinción genérica y crear una tipología como medio ilustrativo con el fin de establecer los posibles alcances y límites de la poesía fotográfica.

Pero para ello, nos parece necesario pasar a través del terreno difícil de la delimitación y configurar un panorama más preciso de las creaciones poético visuales en general y de la poesía fotográfica en particular a partir de lo que entendemos por lenguaje poético y de las diferentes formas de expresión que se han generado desde la literatura hacia la fotografía y viceversa. Así, en este capítulo se propone lo siguiente:

1. Dilucidar algunos de los principios y cualidades inherentes a la poesía en general y sus posibles medios expresivos en el lenguaje visual.
2. Descifrar la imagen poética literaria y explorar las formas de equivalencia en fotografía que se optó por denominar como imágenes poético-visuales.
3. Definir las distintas formas y niveles de relación que se han establecido hasta ahora entre el lenguaje fotográfico y el poético literario con el fin de detectar y precisar el tipo de relación que se mantiene en la poesía fotográfica.
4. Crear una tipología de la poesía fotográfica que ayude a distinguir los diferentes recursos, vehículos y niveles de interacción para así posibilitar la realización de un análisis más puntual de las obras.

2.1. Poesía y lenguaje

“La poesía es algo tan íntimo, algo tan esencial que no puede ser definido sin diluirse”, afirma Borges, y lo argumenta con el ejemplo: “sería como tratar de definir el color amarillo, el amor o la caída de las hojas en otoño.” (Alifano, 1986, p. 133). Conscientes de la imposibilidad de una tarea semejante, se ha optado por exponer algunas perspectivas y reflexiones que, más que delimitar o dar respuestas, están orientadas hacia las preguntas que abre la comprensión de un lenguaje tan complejo.

2.1.1. Los límites de la definición

Definir es limitar, poner cercos a una palabra, señalar sus alcances y fronteras. Tarea extremadamente difícil si se trata de un material con diversos niveles de significación como la poesía. Decía Alfonso Reyes que ni la preparación y conocimientos más extensos, ni los métodos más refinados de análisis son suficientes para acceder al “misterio de la poesía” (Vázquez, 2013, p. 72).

El propósito de toda definición es eliminar la ambigüedad, reducir la vaguedad del término y referir sus significados denotativos y connotativos. Hay definiciones que se construyen con base en ejemplos y demostraciones, llamadas denotativas y ostensivas; definiciones por sinonimia o términos similares, muy comunes en los diccionarios; y definiciones por género y diferencia o connotativas, las más comunes en investigaciones teóricas (Copy, 1972, pp. 148-156).

Otro método para precisar un término que alude a algo complejo como el arte o la poesía, es la definición por género y diferencia a través de la observación de características comunes, es decir, contemplar las propiedades que comparten objetos o conceptos de la misma clase; y de la comparación con objetos o conceptos opuestos o diferentes. Desde una perspectiva formal, el término poesía se aplica a una composición literaria generalmente de carácter lírico y escrita en verso, aunque existen numerosos ejemplos de poemas en prosa. Durante mucho tiempo la práctica poética estuvo constreñida a las reglas de la métrica y la rima a fin de mantener la significación dentro de cierta regularidad rítmica. No obstante, desde las Vanguardias, la poesía ya no puede determinarse por la versificación o la métrica; aún cuando actualmente la mayor parte de los textos poéticos se escriben

en verso, la libertad de estructuras y la hibridación de géneros dificulta una identificación clara y definitiva.

Helena Beristáin define el poema como “un texto muy elaborado”. Aún cuando pueden pertenecer a otros géneros [épico, dramático, satírico, etc.]¹, el término se aplica comúnmente a la designación de “ejemplos líricos de los cuales existe una gran variedad y que expresan los sentimientos del poeta, su estado de ánimo, su punto de vista subjetivo acerca del mundo y de los problemas humanos universales: el amor, la muerte, y otros que de ellos se derivan: el gozo, la melancolía, etc.” (Berinstáin, 2000, p. 400). Aquí, Helena Berinstáin define este género literario a partir de la temática de su contenido. Un poema lírico es entonces un discurso autorexpresivo donde se manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación y su relación con el mundo exterior, fusionando lo objetivo con lo subjetivo. Sin embargo, gran parte de la producción novelística del siglo XX bien podría caer en esta definición. Toda la narrativa intimista, confesional o los monólogos interiores de Joyce, Proust, Woolf y Faulkner tienen estas características.

Los poemas en prosa, las narrativas poéticas, y la gran variedad de producción intermedial que se está generando a partir de la tecnología y que se agrupa bajo el nombre de poesía expandida no hacen más que evidenciar la obsolescencia de ciertos parámetros de definición. Pero, además, para los fines de este estudio, resultan irrelevantes. Lo que interesa aquí es aproximarnos a aquello que transmite la poesía y reflexionar sobre los mecanismos, los recursos, las formas, que contribuyen al sentido del poema. La forma, entonces, no es determinante; como señala Paz, “no todo poema —o para ser exactos: toda obra construida bajo las leyes del metro— contiene

¹ La poesía dramática escrita para ser representada en un escenario y la poesía épica que tiene una orientación narrativa, no se consideraron relevantes para los fines de este estudio.

poesía”. Del mismo modo, lo poético no necesariamente se encuentra dentro de un poema: “paisajes, personas, hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas” (1998, p. 14). La definición no debe ser ni demasiado amplia ni muy estrecha, debe indicar los atributos esenciales, no debe ser circular, y lo más difícil en este caso: no debe formularse en un lenguaje ambiguo, oscuro o figurado. Esta última regla la rompen la mayor parte de los poetas que han intentado definir su quehacer. Y esto ocurre no sólo por la propia complejidad de la materia, sino que podría considerarse como una forma de definición ostensiva o demostrativa: esto es esto; o incluso sinonímica: esto es similar a esto; en ambos casos se define a través del ejemplo. Para muchos poetas y críticos, ésta parece ser la mejor forma de explorar el significado de algo tan intangible como un poema sin ahogarlo en los límites del lenguaje y, a su vez, valiéndose de sus recursos.

Cuando Roberto Alifano le pregunta a Borges ¿qué es la poesía?, el escritor argentino no sólo da un ejemplo; él mismo, al tomar las palabras de otro, define la poesía a través de la poesía: “Yo no sé cómo definir las cosas esenciales. Se me ocurre que la única definición posible [de la poesía] sería la de Platón, precisamente porque no es una definición, sino porque es un hecho poético: [...] ‘Esa cosa liviana, alada y sagrada’” (Alifano, 1986, p. 133).

Malva Flores, poeta y crítica mexicana, en su libro *La culpa es por cantar. Apuntes sobre poesía y poetas de hoy* (2014), en un agudo y divertido ensayo reflexiona sobre la dificultad de delimitar el concepto, y se da a la tarea de reunir en un *puzzle* varias definiciones que han escrito poetas de diferentes épocas y latitudes (Flores, 2014, pp. 48-51). Aquí se transcriben algunas que son más una muestra de poesía [definición denotativa] que una descripción analítica, y reflejan en su propia construcción, la complejidad del texto poético y la dificultad de

cercarlo con su propia materia: el lenguaje.

La poesía es una espada de luz siempre desnuda, que consume la vaina que intenta contenerla. Shelly.

La poesía es lo real absoluto. Novalis.

La poesía es lo que hay de más real, y es aquello que solamente es verdadero en otro mundo. Baudelaire.

La poesía es un arma cargada de futuro. Gabriel Celaya.

La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación. Jorge Cuesta.

Todo lo que se dice es poesía / todo lo que se escribe es prosa / todo lo que se mueve es poesía / lo que no cambia es prosa. Nicanor Parra.

La poesía es el tema del poema. / De aquí el poema nace / Y aquí vuelve. Entre ambos, / Nacimiento y retorno, / Hay una ausencia en lo real, / Las cosas como son. O eso es lo que decimos. Wallace Stevens.

La poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua. José Lezama Lima.

La poesía es revelación, es vida en esencia, es el universo que se pone de pie. Huidobro.

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo. [...] Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo. Octavio Paz.

Y a éstas definiciones podríamos agregar otras más:

La poesía es la más inocente de las ocupaciones. Friedrich Hölderlin.

La poesía es el mínimo lenguaje con el máximo de significación. Ezra Pound.

Apoyándose en los sonidos, largos y breves, las asonancias, los ritmos del poema toman a las palabras por otro lado distinto del concepto, impiden a su espíritu encerrarse en éstos. En el poema, la palabra retoma su capacidad de mostrar, de rendir las cosas a su inmediata y plena evidencia (Bonnafoy, 2014).

Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas, hay que tener memoria de muchas noches de amor... pero también es menester haber estado junto a moribundos, hay que haber compartido la habitación con cadáveres, ante ventanas abiertas y entre ruidos intermitentes. Rainer Maria Rilke.

El poeta parece trabajar con y contra la fuerza del viento y del fuego en el filo del rascacielos que construye. Y el investigador, aunque su labor sea mucho más modesta, corre riesgos de algún modo similares si no quiere que el edificio que estudia se le caiga como una pila de barajas. Podría analizar la composición del acero, las soldaduras de la estructura, contar las ventanas y puertas, observar la combinación de estilos y formas, pero la tarea más ardua es describir el poder expresivo del todo.

Así el poeta, en su poema, crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. (Zambrano, 1996).

La poesía es un relámpago agazapado en la textura del poema, y cuando el lector desteje esa red verbal, cuando lee dicho poema, libera el relámpago y queda traspasado por la poesía (Vázquez, 2013).

2.1.2. Función poética

Una forma de acercamiento a cualquier lenguaje es a partir del propósito comunicativo con que fue creado y observarlo a través de las diferencias que guarda con los demás lenguajes. De acuerdo con Roman Jakobson, existen seis funciones del

lenguaje: la función referencial o informativa que se relaciona con la información externa, contextual, cognoscitiva que contiene información o referentes externos en la comunicación. La función expresiva o emotiva que expone el punto de vista o la carga emocional del emisor en la comunicación. La función apelativa o connotativa que se centra en la reacción o respuesta del receptor. La función metalingüística que se refiere al lenguaje mismo. Función fáctica o relacional donde el propósito del lenguaje es iniciar, continuar o terminar un flujo de comunicación. Y, finalmente, la función poética o estética que se centra en la forma en que se emite o construye el mensaje cuyo intención comunicativa tiene un fin estético.

Si se toma en cuenta el tipo de lenguaje según su función, se puede observar que en poesía, no sólo se restringe a la función poética. Como ocurre en cualquier género, se mezclan los lenguajes: narraciones o descripciones puedan estar contenidas en un poema, sin embargo éstas, como afirma Berinstáin (2000, p. 400), están subordinadas a la expresión de la subjetividad. Si bien es cierto que la poesía no está únicamente en la intimidad subjetiva y no todo texto escrito desde este ángulo es poético, sí es verdad que, independientemente de la temática, la profundidad, la marcha vertical hacia lo hondo del poema se da en gran medida gracias a la subjetividad, a la voz personal que construye el poeta, esté referida o no a él mismo.

Roman Jakobson, por su parte, considera que la función poética del lenguaje se caracteriza por la orientación del mensaje hacia el mensaje mismo, es decir, es autorreflexiva. Sin embargo no es exclusiva del arte o la literatura sino que puede encontrarse en el lenguaje ordinario, pero en este se presenta como algo accesorio mientras que en la poesía es la función dominante. Por ello esta función por un lado “rebas los límites de la poesía” ya que puede presentarse en múltiples tipos

de comunicación, y por otro, el estudio de ésta no puede limitarse a la función poética ya que un poema, a su vez, puede contener lenguajes con diferentes funciones (1975).

2.1.3. Estética y mimesis

Desde la concepción clásica, el arte y la poesía se han asociado a la belleza y su disciplina de estudio: la estética. Al definir y reflexionar sobre un objeto artístico, la estética es fundamental: como categoría en la definición de ciertas normas compositivas que, a su vez, implican ciertas pautas de belleza; como experiencia en el proceso de recepción de la obra. Lo mismo ocurre al estudiar un objeto poético: la estética es un referente en la composición, en el estudio y en la recepción de un poema.

La Real Academia reduce la acepción del término poesía a la capacidad estética del lenguaje: “Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa.” (2017).

Cuando se adjetiva una obra plástica o visual como “poética”, se entiende que hay una clara estética en su composición, y ésta, a su vez, implica ciertos códigos y patrones de belleza. Pero la belleza es un parámetro difícil en el estudio de cualquier manifestación artística, su definición va a depender de muchos factores como el momento histórico de la creación de la obra y las condiciones subjetivas de su recepción. Ya lo afirma Eco en su “Historia de la belleza”, ésta “nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica o el país” (2010, p. 14)

El lenguaje poético popularmente era entendido como aquél que hace uso de “las formas bellas del idioma”, sin embargo,

esta acepción puede generar equívocos. La distinción entre el lenguaje coloquial y literario no es suficiente. No toda literatura es poética. Tampoco la estética en sentido estricto. ¿Cuáles son las “formas bellas” y cuáles las “no bellas” del lenguaje?

La belleza es el arte de la proporción y la armonía, decía Aristóteles. El equilibrio de las formas y su composición armónica en el espacio determinan la beldad de una pieza escultórica, de una pintura, de una mujer. Un equilibrio que no siempre se encuentra en la realidad, un ideal de lo que debiera ser, de lo que pudo ser, de lo que podría ocurrir. Platón va aún más allá: considera que no es esencial la belleza material ya que “sólo la idea de belleza es real”. Oscar Wilde lo expresa de manera sencilla pero contundente:

No hay ningún objeto, por feo que sea, que no parezca bello en ciertas condiciones de luz o de sombra o en la proximidad de otros objetos. No hay ningún objeto, por bello que sea, que en ciertas condiciones no parezca feo. [...] el artista está en el mundo no para copiar la belleza, sino para crearla, para esperarla, para buscarla en la Naturaleza. [...] Pues el artista que no pinta más que cosas bellas olvida la mitad de la vida (Wilde, 1998).

Para Aristóteles, todas las formas de poesía son modos de imitación, de mimesis. El origen de la poesía está justamente en la necesidad del ser humano de imitar lo que experimenta y observa a su alrededor. En su *Poética*, la definió como “la representación de las acciones humanas por medio del lenguaje escrito” [tragedia, fábula, comedia, drama] (Aristóteles, 2000). Sin embargo, considera que la poesía puede expresarse a través de diversos medios como la música, la pintura y la escultura. Las diferentes poéticas las distingue según tres aspectos: el medio, los objetos y la manera de imitación. La imitación de la naturaleza es generalmente plástica (pintura, escultura). La poesía imita al hombre, sus actos y emociones. Pero Aristóteles advierte que esta imitación no debe ser me-

cánica, lineal y fáctica, como en los textos de historia, debe exponer no lo ocurrido sino lo que podría suceder. La realidad puede parecer simple, demasiado sencilla, o paradójicamente inverosímil, pero para el filósofo, el poeta, como todo artista, es quien es capaz de representar la complejidad de lo real en sus obras y hacerla creíble. La verdad poética es, en la concepción aristotélica, la verosimilitud de lo probable.

Esta concepción del arte pervivió, con sus variantes y perspectivas particulares, por muchos siglos. No obstante, poetas e intelectuales se han opuesto a la idea de imitación desde el siglo XIX en el que Oscar Wilde lanza su famosa sentencia: “la vida imita al arte mucho más que el arte a la vida”, seguida por un argumento que no deja de ser provocador: “lo cual proviene no sólo del instinto imitativo de la vida, sino del hecho de que el fin consciente de la vida es hallar su expresión, y el arte le ofrece ciertas formas de belleza para la realización de esa energía” (Wilde, *La decadencia de la mentira*, 2016, p. 35).

Según el escritor inglés, se imita por instinto: patrones, comportamientos, actitudes. Pero el verdadero artista es el que hace uso de su imaginación y a través de aquello que expone y transforma a partir de lo que ve, vive y crea en su mente. “El arte lo abandona todo cuando abandona el instrumento de la fantasía” (Wilde, *La decadencia de la mentira*, 2016, p. 12). Por eso para él el arte no es sino una mentira que la vida aspira a imitar. Vicente Huidobro, escritor chileno de la Vanguardia, es más irónico: “El poeta no debe plagiar a la Naturaleza, porque no tiene derecho de plagiar a Dios” (Flores, 2014).

Para Heidegger la verdad se asocia con la belleza, y ésta con la poesía: “Cuando la verdad se pone en la obra, se manifiesta. El manifestarse es [...] la belleza” Pero no niega lo bello

como cualidad formal: “La belleza descansa, sin embargo en la forma, pero sólo porque la forma se alumbró un día desde el ser como entidad del ente” (1988, p. 122).

Octavio Paz, a diferencia de Heidegger, considera que la poesía no puede aspirar a la verdad: “su reino no es del ser, sino del ‘imposible verosímil’”. Pero no por ello las imágenes dejan de ser auténticas: son la expresión genuina de la visión de mundo del poeta y su vivencia interior. “El poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia” (Paz, 1998). Un poema habla de las cosas no tal como son sino cómo se perciben, cómo se experimentan, cómo se sienten, a partir de la experiencia y perspectiva individual del poeta.

Jan Mukarovsky, uno de los integrantes del Círculo de Praga, consideraba la estética como una de las cuatro funciones del lenguaje, añadiéndola a la representativa, expresiva y apelativa del esquema tradicional de Bühler². Esta función es la que define el lenguaje de la poesía: “por denominación poética entendemos toda denominación que se halla en un texto con función estética predominante” (Mukarovsky, 2000, p. 96).

Esta función se refiere al cómo se comunica el qué; aquí el lenguaje generalmente se opone o distancia de la relación entre el signo lingüístico y la realidad que representa, especialmente en poesía donde la denominación de las cosas pasa a segundo plano y las demás funciones se subordinan a la función estética.

Lo interesante de la perspectiva de Mukarovsky es que logra desprenderse de la visión centrada en la construcción lingüís-

² Karl Bühler, filósofo y lingüista alemán, propuso un esquema donde se distinguían tres funciones del lenguaje que sería adoptado por el Círculo de Praga y que sería ampliado primero por Mukarovsky y luego por Roman Jakobson quien además de la poética o estética, añadiría las funciones fáctica y metalingüística.

tica y observa la función estética más allá del poema: para él, lo estético no está en el signo ni en el objeto que representa, tampoco depende enteramente del sujeto que escribe o del sujeto que lo lee e interpreta, la “estabilidad” de la función estética está en la convención de la colectividad en un grupo social determinado. La forma en que una sociedad concibe la función estética determina la creación y recepción del efecto estético. Y esto es lo que distingue lo que llama el “artefacto material” [el libro, la pintura, etc.] del “objeto estético” que existe en la interpretación colectiva de los contenidos del “artefacto” (Mukarovsky, 2000, p. 175).

“La poesía es una expedición a la verdad”, como afirma Kafka, pero como una realidad concreta, sino como este tránsito individual hacia la develación de lo oculto, el camino a aquello que no existe como materialidad y que el poeta descubre y comunica a través de ese mecanismo donde se funden lenguaje, pensamiento y emoción: la imagen poética.

2.1.4. Musicalidad

La musicalidad es esencial en un poema. Hay poetas que afirman escribir a partir de un ritmo, de una cadencia que escuchan en su cabeza y que les evoca una sensación, un recuerdo, una historia. Beristáin considera el ritmo como principio organizador del poema. Ya sea en verso o en prosa, el poema es un conjunto armónico en términos fonéticos, que se deriva de la combinación de frases donde la semántica se construye cuidando la secuencia sonora de las palabras. Esta, sin duda, es una característica fundamental de todo discurso poético. Aún cuando una narración conlleve cadencia armónica, ésta está supeditada al ritmo de los sucesos relatados más que a la sonoridad de las palabras. Una novela o un cuento pueden tener momentos de poesía o ser poemas en prosa cuando, en

la construcción narrativa, se privilegia el movimiento sonoro que produce cierta combinación de frases.

A la dimensión sonora de la poesía se le añade la dimensión imaginativa. El poeta juega con la polivalencia de las palabras y construye un discurso a veces fangoso a veces prístino, pero siempre fluye en más de una dirección. El manejo de la ambigüedad como recurso da múltiples sentidos al poema que enriquecen la lectura. Aunque esto también condiciona su comprensión y reduce el público posible.

Así a la creación de imágenes visuales se le añaden imágenes sonoras, auditivas, pero también táctiles y gustativas desde el lenguaje. El uso de metáforas y recursos retóricos tiene la finalidad de recrear el mundo tridimensional y la percepción del hombre suscitando sensaciones, emociones, estados de ánimo en el lector. Este proceso se da en gran medida a través de la subversión del lenguaje, el juego sobre sí mismo, la ruptura de su linealidad, de su estructura, de su sintaxis. Se sorprende al lector en una fractura, en un hueco, en lo que falta o lo que sobra de una frase para darle un sentido distinto al esperado. Este proceso ocurre en el instante poético de la revelación.

2.2. Literatura y fotografía: formas de interacción

Como se observó en el primer capítulo, la poesía y la fotografía se han vinculado de muy diversas maneras desde los inicios de ésta. No obstante, para comprender mejor las diferentes formas y niveles de interrelación entre la imagen fotográfica y la poesía es conveniente distinguir el tipo de vínculo que se establece en la obra a partir del papel que juega en ella. Estas interacciones generalmente se originan en el encuentro entre un poeta o poema y un fotógrafo o

fotografía; o bien puede ser un poemario al que responden varios fotógrafos, o una serie fotográfica o un conjunto de imágenes de un autor sobre la que escriben varios poetas. Sin embargo, cada día más poetas practican la fotografía y algunos fotógrafos se aventuran a hacer poesía lo que se ha traducido en la presencia de un número cada vez más significativo de creaciones interdisciplinarias uniautorales. Tal es el caso del francés Philip Bamme, los norteamericanos Louis Dienes y Mark Melincove, o los mexicanos Hilda Acevedo y Aurelio Asain.

Escritores que han realizado fotografía han sido muchos a lo largo de la historia, entre ellos destacan los trabajos de Lewis Carroll y sus bellas y perturbadoras fotos de niñas; Arthur Rimbaud y su serie de autorretratos y fotografías de la vida en África; o Allen Ginsberg y los retratos que realiza durante varias décadas a los miembros de la llamada generación beat. Aunque la calidad de sus imágenes sea muy variable, especialmente las de Ginsberg, en Carroll y Rimbaud se puede apreciar una voluntad de forma y la búsqueda de una expresividad visual propia. [Es una pena que se conserven muy pocas fotografías de ambos, del poeta francés prácticamente ha desaparecido casi todo su archivo].

En México destaca el trabajo fotográfico de Juan Rulfo, un narrador cuya obra tiene profundas raíces en la poesía: el carácter poético tanto de su prosa como de sus fotografías se observa en el manejo del lenguaje y sus recursos visuales, las poderosas imágenes textuales, el ritmo implacable en la musicalidad de sus textos y en el silencio de sus fotografías [fig. 11].

No obstante, la mayoría de los escritores aficionados a la fotografía rara vez vinculan ambas disciplinas en una obra. Y cuando lo hacen generalmente es en términos de ilustración

o complemento del discurso principal. Lo mismo ocurre con fotógrafos que escriben, aunque de vez en cuando se atreven a “acompañar” sus piezas con poemas suyos.

Es común que los poetas realicen ensayos sobre la obra de artistas visuales. Aunque la pintura ha predominado como tema, escritores como Baudelaire, Ashbery, Strand o Kerouac con su célebre introducción a la serie *Americans* de Robert Frank; en México Novo, Villaurrutia, Paz y más recientemente, Huerta, Blanco y Esquinca han elaborado notables ensayos sobre fotografía en general o sobre ciertos creadores en particular. Pero en un ensayo la relación que los poetas establecen con la imagen es básicamente analítica; se trata de una mirada reflexiva o contemplativa que se sitúa al margen de la obra y, aunque puede ser literariamente original e incluso utilizar un lenguaje poético, no establece un diálogo con la pieza desde la poesía. Por ello, en esta agrupación propuesta no se toman en cuenta los textos críticos. Cuando el discurso central es un poema o serie de poemas literarios, la fotografía puede cumplir diversas funciones en la obra:

1. Ilustración. Cuando un poeta o editor eligen determinadas imágenes realizadas previamente con el fin de ilustrar el poema o embellecer la edición de un libro. Generalmente las imágenes son seleccionadas o solicitadas por el editor con características expresas orientadas a la estética del impreso o página digital. Frecuentemente tienen ciertos referentes que se asocian con el texto en el nivel literal del discurso.

2. Representación gráfica. Cuando, ya sea por acuerdo, por encargo o por gusto el fotógrafo realiza una imagen con la idea expresa de representar el poema. Puede ser la interpretación de un solo verso o bien del sentido general, atmósfera o emoción que evoca el poema. Uno

de los ejemplos más destacados es el trabajo que realiza Edward Weston para “ilustrar” el libro de Walt Whitman *Hojas de hierba*. En 1941 inició un viaje por el interior de los Estados Unidos con el objeto de tomar fotografías que acompañaran la edición de lujo de uno de los poemarios norteamericanos más emblemáticos. El viaje, que significaría recorrer veinticuatro estados, fue interrumpido por el ataque de Pearl Harbour y Weston entregó 800 negativos que tomó en siete estados. Sin embargo, el editor buscaba que el fotógrafo se apegara e ilustrara algunos versos de manera literal, y lo que hizo Weston fue una interpretación metafórica de la poesía de Whitman, una lectura gráfica de la visión que el poeta tenía de los Estados Unidos [fig. 12].

3. Tema. Cuando una imagen específica o el acto fotográfico en sí mismo son el tema sobre el que gira un poema. La foto puede ser pretexto o evocación, el misterio a develar o un ancla de la memoria. Un ejemplo es el célebre poema de Rilke *Retrato de mi padre cuando joven*.

“Y todo lo restante tan cubierto de sí mismo,
tan borroso, que no puedo comprender
esta figura que se va volviendo puro fondo.
¡Oh fotografía que te desvaneces rauda
en mis más lentamente desvanecidas manos!”

4. Parte integral del poema. Cuando el fotógrafo contribuye a la construcción de sentido del poema con imágenes creando un discurso paralelo que se integra con el texto de manera dialógica; no ilustra ni interpreta, ambos elementos, textual y visual, son parte integral de la poesía. En estos casos, es común que los poetas sean a su vez los fotógrafos. Un ejemplo es el trabajo que hace la escritora mexicana Carla Feasler en su libro *Catábasis* exvoto en el que crea fotografías donde se reproduce a

sí misma como personaje recortado, multiplicado y pegado sobre otra fotografía que sirve de escenario evidenciando su cualidad de representación, imágenes que no sólo acompañan, sino que materializan sus poemas sobre la carne, el cuerpo y el lenguaje (Faesler, 2010) [Fig.13].

Si el discurso central es fotográfico, la poesía puede relacionarse con la imagen de las siguientes formas:

1. Descripción. Cuando se elabora un poema que se refiere directamente a los elementos literales evidentes en la imagen. Puede incluir una interpretación de los símbolos presentes en la fotografía pero siempre se basa en su contenido explícito. Estas descripciones pueden ser el punto de partida de una nueva reflexión, donde la acción, situación o personajes fotografiados son el pretexto que el poeta utiliza para apuntar a lo invisible: una idea, una emoción, un aroma. Un ejemplo es el poema de John Ashbery sobre una fotografía de la Segunda Guerra en la que algunos rostros se han desvanecido:

Sentimientos encontrados

Un agradable olor a salchichas freídas
ataca los sentidos, junto a una vieja, mayormente invisible
fotografía de lo que parecen ser unas muchachas holgazaneando
alrededor de un bombardero, circa 1942 vintage.
Cómo explicarles a esas chicas, si es que fueran eso,
a esas Ruths, Lindas, Pats y Sheilas
los grandes cambios que han tomado lugar
en la fábrica de nuestra sociedad, alterando la textura
de todas las cosas en ella. Y sin embargo
Ellas de alguna forma lucen como si supieran, a excepción de
que es tan difícil verlas, es difícil entender
exactamente qué tipo de expresión están usando.
¿En qué se entretienen, muchachas?

2. Representación. Cuando el poema o verso es una lectura personal de la imagen y se refiere a las emociones o sensaciones que percibe el poeta a partir de la composición general o de algún elemento específico de la fotografía. Podría decirse que se trata de una lectura poética de la imagen. En este rubro caben los

Fig. 11. Juan Rulfo, Instrumentos musicales y espectadores en Tlahuilottepec, 1955



audio [voz y música], video, texto, fotografía fija, etc. con el fin de transmitir el discurso poético como un todo desde diferentes percepciones sensoriales. El proyecto de PJ Harvey y Seamus Murphy que inició como un diálogo impreso, se transformó en presentaciones multimedia con la musicalización de los poemas por la propia Harvey y la proyección de imágenes y videos de Muephy. Otro ejemplo de este tipo de colaboraciones es el proyecto *Transmedia Shakespeare*, [fig. 15] en el que participaron poetas y artistas sonoros y visuales de México y el Reino Unido realizando videopoemas, gifs animados y postales electrónicas basados en los sonetos del escritor inglés.⁴ En México, cabe mencionar las producciones de literatura electrónica, video y cine que se realizan en el Centro de Cultura Digital,⁵ el Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades, lo que hizo en su momento Motín Poeta.

5. Un solo discurso. Cuando se incorporan los recursos líricos en el lenguaje visual y se crea una fotografía que puede considerarse, en sí misma, un poema. Se advierte en ella el sentido poético del discurso gráfico. Se decidió denominar a esta clase de imágenes poesía fotográfica. Aquí la relación entre ambas disciplinas no es evidente y, la mayoría de las veces, tampoco es intencional. Los fotógrafos no buscan deliberadamente hacer poesía y muchos no tienen conciencia de los recursos y elementos líricos que se intuyen en sus imágenes.

Esta investigación se centra, así, en las relaciones, visibles y no visibles, entre los lenguajes poético y visual que se establecen dentro de este tipo de relación: la poesía fotográfica.

2.3. Imagen poético-visual

En consonancia con los trabajos de Llorenç Raich, como se expresó en el capítulo anterior, nuestro acercamiento a la esencia de la poesía fotográfica se hace desde estas dos vías: la poética en sus dos acepciones, observando los principios y los ideales del lenguaje visual; y la *poiesis*, el mismo acto creativo. Sin embargo, en este apartado además, se propone algo que nos parece fundamental: estudiar los principios de la poesía fotográfica a partir de los procesos de construcción de la unidad central de la

4 Las piezas se pueden ver en: <http://www.transmediashakespeare.com/sedes/>

5 http://www.centroculturadigital.mx/areas_beta



Fig. 13. Carla Faesler, *Catábasis exvoto*, (2010)



Fig. 14. M. Álvarez Bravo,
Casa de lava, (1964)

expresión poética, la imagen –el vértice que une la expresividad con el pensamiento más allá de la retórica– tomando como punto de anclaje los principios de la poesía textual.

Un poema evoca, incita, despierta, se distancia del referente, deja de ser espejo para convertirse en imagen, *imago*, representación enriquecida por la imaginación: entre el objeto y el sujeto está la imagen como mediadora de sentido. Las imágenes son la columna vertebral de todo poema y se construyen a partir de estrategias del lenguaje como las metáforas y figuras retóricas, la subversión sintáctica y ambigüedad semántica, la economía de recursos y la originalidad de la imaginación. En fotografía, no hay un equivalente en sentido estricto. Si bien hay elementos que pueden observarse bajo la óptica de lo que aquí hemos llamado poética de lo visible como son los recursos de la retórica visual y los aspectos compositivos de la pieza, no puede decirse que éstos por sí mismos constituyan un proceso similar a la imagen poética textual. En ambos lenguajes su constitución no es tan sencilla, y su decodificación tampoco. Para acceder a la esencia de la poesía se requiere de una lectura atenta y profunda de las imágenes poéticas que la forman, y que son las responsables directas de la experiencia estética. De esta manera, podría considerarse a la imagen poética como el lente que hace visible lo invisible.

Lo que se explora aquí son los vasos comunicantes entre los lenguajes fotográfico y poético literario, entre la sensorialidad y visualidad de un texto poético, es decir, su capacidad para crear imágenes y sensaciones a través de la palabra, y la facultad de la fotografía de construir narrativas poéticas desde sus cualidades sensoriales y evocativas. Una imagen es creación o reflejo: en un lienzo o impresión, en un video, en la mente, en un texto, en un espejo. La palabra puede designar un fenómeno óptico, una reproducción de algo existente o una construcción creada desde la imaginación. “El artista es creador de imágenes: poeta” dice Paz.

En los siguientes apartados se reflexiona sobre la imagen como construcción del pensamiento poético a través del lenguaje, tomando como referente la poesía textual hacia lo que podría considerarse como su equivalente en fotografía más allá de la retórica visual, apoyándonos en los conceptos del instante y el tiempo vertical de Bachelard, el *punctum* barthesiano, y el motivo poético de Raich Muñoz.



Fig. 15. Proyecto Transmedia
Shakespeare

2.3.1. Ontología de la imagen

Su origen etimológico remite a la mimesis en el arte: imago, retrato, copia, imitación. En su primera acepción, la Real Academia (RAE, 2015) recoge este sentido y la define como “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”, una representación que, aunque no se aclara, se asume que puede ser material o mental. El segundo significado que da la RAE se refiere a la imagen como objeto pero a partir de una connotación religiosa que queda fuera de este análisis: “Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado”. La tercera acepción es aquella que la define como fenómeno físico: “Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él”. Y finalmente, la imagen como recurso literario: “Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.” [El lenguaje textual, se entiende].

Las imágenes, nos dice Vilém Flusser, “son superficies significativas” que generalmente se refieren a algo exterior a ellas mismas y tienen la capacidad de hacer que ese algo pueda ser imaginable para el observador. (Flusser, 1990, p. 11). A partir de su raíz latina, la imagen [no literaria] se ha definido, en resumen, como la representación visual, mental o material, de la apariencia de un objeto, persona, paisaje o situación. Ahora bien, si se piensa como forma u objeto, [imaginario o real, tangible o intangible] podría decirse que toda imagen es material. Como explica el físico y filósofo francés Abraham Moles, aún en la mente la imagen es una cosa, un objeto [o un universo] construido, sin embargo, Moles la reduce a su función comunicativa desde la mimesis al definirla como “un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico (universo perceptivo)” (1991, p. 31). Vista así, la imagen parece ser considerada como un

producto de la percepción, es decir, lo real percibido es interpretado y trasladado o traducido a otro espacio, un ámbito distinto del origen. Desde esta perspectiva, el poeta o el artista se convierten en intérpretes en este proceso de “desplazamiento” donde el espacio-destino es lo que queda, el que se denomina propiamente imagen: una escultura, una pintura, una fotografía, [incluso un video o película si se incluye el movimiento].

Esto nos lleva a una doble reflexión. Por un lado sabemos que, en sentido estricto, la imagen se diferencia del soporte que la contiene: el espejo no es la imagen. Las palabras de un verso no son la imagen poética, ni ésta se puede reducir al producto de una traducción o interpretación personal de lo observado. Aún cuando se usen como sinónimos, la impresión fotográfica no es la imagen. Pero tampoco el objeto retratado y, sin embargo, ambos, impresión y objeto, son parte de ella. El concepto de imagen, desde este enfoque, implica necesariamente un referente, y por ende, dos realidades materiales: aquella que le da origen, de la que surge, y a la que parte, la obra que la recrea. Objeto e impresión conforman una imagen, donde la realidad es transformada y materializada en otro objeto, de naturaleza distinta pero con identificables raíces.

No obstante, cabría preguntarse si este “desplazamiento” es unívoco y unidireccional, si el poeta o fotógrafo –y por extensión cualquier artista– parten del mundo real y objetivo para crear imágenes, y qué ocurre con éstas cuando, ya creadas, forman parte de ese mundo. Quizás el equívoco viene de los clásicos –aún vigente, por cierto, en muchas teorías estéticas, literarias y sociológicas– partir de la idea de que la obra o el poema tienen necesariamente su origen en el mundo real. Esta perspectiva le otorga, de por sí, un carácter secundario a las creaciones artísticas, pero, sobre todo, anula el poder creativo y originario de la imaginación.

En términos artísticos, lo sabemos, una imagen es algo mucho más complejo que una reproducción o recreación de algo ya existente. La pintura y el arte contemporáneo lo han dejado muy claro desde hace más de un siglo. Pero esto no parece tan evidente cuando se habla de fotografía o de poesía. Cada una por razones distintas.

La cámara fotográfica, por ejemplo, nace como una extensión del ojo humano creada expresamente para sacar “copias” de todo aquello que podía captar la mirada. Este carácter de “copia fiel”, o incluso de representación, ha concedido a la imagen fotográfica un status inferior en relación al referente: frente a la realidad como fuente primaria, su reproductividad icónica sólo tiene sentido como documento sociohistórico. Y aunque ésta ha sido y es una de las funciones de la fotografía desde sus inicios, incluso las fotografías documentales y periodísticas, en su carácter de testimonio, tienen un valor y un significado más amplio, refieren no solo al acontecimiento retratado, sino que remiten a y son en sí mismas una presencia. Esto puede observarse con mayor claridad, quizás, en la fotografía artística que, ontológica y orgánicamente, bien puede estudiarse a la luz de la imagen literaria con la que guarda muchas similitudes.

“El ser de la imagen es poético”, dice Gastón Bachelard (2002, p. 156), y aunque se refiere a la metáfora textual, bien puede extenderse a la ontología de toda imagen artística. El concepto de imagen, desde las artes visuales, no está muy alejado del término literario. Un cuadro, una escultura, una fotografía son imágenes que materializan un concepto, una idea compleja, una serie de emociones; las imágenes de un poema son ideas o fragmentos de una idea, una emoción, que permiten visualizar el mundo material, sensorial e imaginario a través del lenguaje; todas son creaciones humanas

que tienen en común la cualidad de lo visible: abren la posibilidad de mostrar algo que la vista, por sí sola, no es capaz de observar.

Coincidimos con Bachelard cuando expresa que la imagen es su propio origen, es el origen absoluto de sí misma. Eso es lo que define como *ontología directa*: no tiene precedentes, carece de procedencia causal. De ahí que Bachelard y los fenomenólogos consideren inútil estudiar el contexto en el que surgen, las circunstancias del autor, y menos aún la psicología que está detrás de la creación de cada imagen. Es categórico: “no hay una realidad antecedente a la imagen literaria”. De este modo, todo análisis de la imagen deberá sentarse sobre las bases de la propia lógica que establece ésta sobre sí misma. Sin buscar la mediación del entorno en sus elementos y construcción, tan típica en los análisis sociológicos y ciertas teorías literarias, ni tampoco fundamentando su estudio en la especulación sicologista sobre los motivos del autor. Como afirma Deleuze en su trabajo sobre la obra de Bacon como un ejemplo de la ruptura con la concepción de la imagen como mimesis: “Aislar es el medio más simple [...] para romper con la representación, cesar la narración, impedir la ilustración” (Deleuze, 2005, pp. 9-10).

2.3.2. Imagen literaria

La imagen poética, como acto de conciencia, nace de la mente, de los procesos de la imaginación creadora; confronta y se confronta con la realidad, no a la inversa. No es “expresión sensible” del mundo material –como algunos aún se empeñan en afirmar–, tampoco se revela como forma latente de algo ya dado. Partamos de la definición que hace Octavio Paz:

Designamos con la palabra imagen, toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. [...] Todas ellas tienen en común preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases (Paz, 1998, p. 98).

La imagen literaria es, pues, antes que otra cosa, una forma verbal. En su *Poética*, Aristóteles considera que “el poeta, al igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes, es un imitador”. Las imágenes son consideradas “imitaciones” de una realidad incapaz de trasladarse al papel sin perder sustancia y forma. Sin embargo, la imagen, como término, no puede ser reducido a su acepción de analogía y por lo tanto reducir sus funciones a la representación.

Si bien es cierto que las palabras en sí mismas refieren a una realidad, éstas son y dicen otras cosas en un poema. Cuando Jaime Sabines escribe “los ojos parecen piedras/ dejadas en el rostro por una mano ciega”, los ojos son ojos y son, a su vez, piedras, y como éstas, tienen una dureza y una opacidad pétrea, están inmóviles; la mano que parece dejarlos sobre la cara no es una mano cualquiera, sabemos que no es si quiera una mano real desde el momento en que el poeta nos dice que es ciega, puede ser la de un ciego, o solo una mano a tientas, una mano torpe. Pero sabemos también que los ojos ya están ahí, nacieron en sus cuencas y, sin embargo, se ven descolocados como si un ciego los hubiera puesto en el rostro. Cada una de las palabras carga su significado literal, sí, y la doble esencia material y simbólica de los objetos que representan, pero es Sabines quien las toma y las coloca en un sitio preciso otorgándoles un nuevo sentido a partir de la pluralidad de sus significados; “el valor de las palabras reside en el sentido que esconden”, dice Paz (1998, p. 105), y es así como aparecen, de golpe, en las palabras abiertas e inmóvi-

les, los ojos de un muerto.

Para Paul Ricoeur la imagen es en sí misma creación del lenguaje. Un escritor recurre a todos los medios posibles de los que dispone la lengua para transmitir una imagen viva: metáforas, metonimias y todos los recursos literarios que la retórica y la sintaxis permitan. Para el pensador francés las semejanzas que se producen en una metáfora no devienen de la realidad sino que tienen lugar en la imaginación (1995, p. 32), y es ésta un vehículo necesario para aprehender y comprender la realidad abstracta. Las imágenes se forman a partir de la subversión del lenguaje y éste se subvierte desde la imaginación.

Cuando Bachelard afirma que “la poesía es un asombro precisamente a nivel de la palabra, que se produce en la palabra y por la palabra” (1975, p. 84), expresa el carácter autónomo del poema y, por ende, de la imagen poética. La imagen es un acto deliberado que surge de la conciencia del poeta como realidad independiente que se teje desde la imaginación. La imagen es creadora de sentido, de imaginarios, de universos, de una significación cuyo origen es ella misma: “la expresión crea ser”, dice Bachelard. Su función no es ser significante de un significado, ella misma significa; no se trata de un producto secundario, de un “residuo” o “huella” de lo real, la imagen constituye una realidad *per se*. Como expresa clara y poéticamente Ricoeur en *La metáfora viva*: “La imagen no es un residuo de la impresión, sino una aurora de la palabra [...] Es el poema el que engendra la imagen” (1980, p. 272).

La imagen surge entonces, siguiendo los argumentos de Bachelard, Ricoeur y Paz, como un acto de la conciencia. Si bien se nutre de los elementos y la observación del mundo

exterior; no nace de ni para éste, no busca su semejanza, el propósito del poeta va más allá de crear una representación visual de algo ya dado a través de la imagen. No es el medio que nos conduce a un desplazamiento de una realidad a otra, de un espacio a otro, tampoco es una interpretación. La imagen poética *no representa* nada, *presenta*: “el poeta no describe la silla: nos la pone enfrente” (Paz, 1998, p. 109); lo mismo ocurre con la imagen fotográfica: lo que presenta simplemente *es*. Un poema y una fotografía, son universos que crean y se rige bajo leyes de significación propias. La palabra también es y se constituye a partir de lo visual. Para los griegos, la palabra tenía el poder de ser imagen a través de la descripción vívida de un elemento visual, a este proceso le llamaban *écfrasis* dentro de la retórica clásica. Etimológicamente viene de dos términos: *ek*, “fuera” y *prashen* “hablar”, es decir, “significa la acción propia de des-obstruir, de abrir, de hacer comunicable o de facilitar el acceso y el acercamiento a algo, lo que era una estrategia muy valiosa para los antiguos oradores: hacer ver lo que está ausente” (Agudelo, 2012, p. 3.)

Écfrasis podría traducirse así como la capacidad literaria de dar vida al mundo físico y transmitir sus características sensoriales y visibles al lector a través de las imágenes construidas con palabras. En la actualidad, la crítica literaria ha retomado el término pero lo ha reducido al proceso mediante el cual se describe un objeto plástico. Quizás sea más preciso decir que *écfrasis* se refiere a la representación verbal de una representación visual. Pero sería interesante retomar una parte del sentido clásico del concepto y aplicarlo a la capacidad de la imagen literaria de “des-obstruir” y mostrar lo que está más allá del significado literal de las palabras.

Las palabras son, en sí mismas, imágenes, representaciones gráficas del lenguaje hablado que, a su vez, representa ob-

jetos, conceptos, emociones, ideas. La palabra, como signo lingüístico, a través de su significante nos remite a un significado específico. No obstante, la interpretación visual de este significado va a depender de la lengua y el habla de quien lo lee o escribe, es decir, en términos semiológicos, del lenguaje como sistema social de valores y de su uso individual. La combinación de elementos sociales, culturales lingüísticos e individuales son determinantes en el habla del individuo y a su vez éste es esencial en el dinamismo del lenguaje. La lengua es “una suma colectiva de impresiones individuales”, como señala Roland Barthes: “(ésta) no es posible sino a partir del habla: históricamente, los hechos del habla preceden siempre a los hechos de la lengua [...] en síntesis, la lengua es a la vez el producto y el instrumento del habla” (Barthes, 1993, p. 23).

El significado de un signo y su imagen están vinculados a la relación de éste con otros signos y sus correspondientes planos de expresión, contenido y significación. Un claro ejemplo de ello son las oposiciones entre dos términos: uniones insólitas, analogías, calambur, metonimia, oxímoron, todas ellas figuras retóricas y juegos de palabras cuyo significado sintagmático, por su contigüidad, cambia el sentido o incluso se opone al de cada palabra por separado. Y son estas oposiciones, estas asociaciones inesperadas o ilógicas las que paradójicamente permiten al lector crearse una clara y vívida imagen de la idea, sentimiento o persona representada en el sintagma.

2.3.3. Construcción poético-visual

Al misterio de las sales de plata corresponde la alquimia del verbo.

Danièle Meaux

Si la imagen poética es la columna vertebral del poema textual, ¿la metáfora visual sería el equivalente en fotografía? Como se ha visto hasta ahora, es un asunto complejo puesto que son dos medios distintos y justo lo que hace la literatura es crear cuadros visuales y sensoriales con el lenguaje con el fin de transmitir una experiencia en el mayor número de planos posibles. Cuando el cuadro ya está dado, los objetos, el personaje, el poder de evocación es otro: a través de lo visual se alude a sensaciones y emociones a través de las formas, del color, de las texturas, de las líneas, de la distribución de pesos, de la perspectiva. El proceso es aún más complejo que la mera creación de una metáfora.

Se ha elegido el término compuesto *poético-visual* para designar a la construcción fotográfica con contenidos metafóricos equivalente a la imagen literaria. Aún cuando pueda parecer un concepto tautológico en cierto sentido –toda imagen implica una connotación visual o sensorial, como ya se ha visto–, nos parece que funciona como denotación de la operación que sintetiza ambos lenguajes.

En resumen podríamos definir como imagen poético-visual una construcción compositiva creada a partir de la asociación y composición de elementos, reales o imaginarios, objetivos o simbólicos, por medio de los recursos –y el uso inusual– del lenguaje fotográfico. Es ese vértice entre realidad, pensamiento e imaginación capaz de recrear y transfigurar el universo físico, sensorial o conceptual visualmente. Puede representar una idea autónoma o ser una pieza de una idea más general. Así, una fotografía puede contener solo una imagen poético-visual, o bien una serie de ellas que, en

conjunto, constituyen la idea central, más amplia o compleja, del discurso visual.

Para comprender con mayor precisión este concepto, es necesario explicarlo a la luz de cuatro ejes de reflexión:

1. La relación entre la realidad como referente, las ideas que intenta transmitir el fotógrafo y la imaginación como detonante de las expresiones y medios formales.
2. Las diferencias entre retórica, metáfora e imagen poético-visual.
3. La presencia del motivo en la imagen poético-visual y su construcción en lo que aquí se denomina como entramado poético.
4. La importancia de la originalidad en la construcción de imágenes poético-visuales.

2.3.4. Imagen, imaginación y pensamiento

La ontología directa bachelardiana podría extenderse al ámbito fotográfico, especialmente dentro del género artístico, no obstante que su relación con la realidad es más problemática. Nos referimos a éste género ya que en las imágenes que son creadas para un fin específico [comercial, periodístico, ilustrativo, etc.] el origen y destino son claramente evidentes. Sin embargo, como es bien sabido, los géneros son clasificaciones nominales relativas, cualquier fotografía puede trascender su propio fin y ser creada y apreciada como obra de arte. Dejando de lado este aspecto, cabría preguntarse ¿es posible estudiar una imagen de manera aislada, sin remitirnos al referente como origen? En el plano analítico no hay duda al respecto, las propiedades morfológicas, técnicas y compositivas pueden estudiarse sin necesidad de hacer referencia al contexto, incluso a la existencia en el mundo real del motivo retratado.



Fig. 16. Chema Madoz, Sin título, (2000-2005)



Fig 17. Chema Madoz, Sin título, (2003), Robert Klein Gallery

En toda obra visual, como señala Barthes, conviven y se fusionan de tipos de mensajes: el denotativo, que da cuenta de los objetos, paisajes y personajes dibujados, esculpidos o retratados; y el connotativo que se refiere no sólo al contenido cultural y simbólico de los elementos retratados, también a la propia intención del artista que se observa en la perspectiva y estilo particular (1986, p. 14); y aún cuando en fotografía es más difícil distinguir las connotaciones del mensaje dado su carácter “análogo mecánico de lo real”, todo acto fotográfico lleva implícita una connotación desde el momento en que el fotógrafo decide qué retratar y cómo.

Sobre la fidelidad o no de la fotografía con respecto a la realidad se ha escrito mucho y no se pretende aquí reiterar en el tema. Pero cabe detenerse en la reflexión sobre la verdad fotográfica en relación con la poética [en la construcción del lenguaje visual] y la poesía [en lo que expresa]. La realidad en fotografía es relativa. Desde el momento en que se selecciona una escena en un instante determinado y se traslada a un plano de dos dimensiones, ese instante, esa escena pierde su carácter de realidad, y se convierte en imagen de algo que ha dejado de ser. Su cualidad de “congelar el tiempo” es justo lo que la hace frágil frente al concepto de verdad. Una fotografía muestra lo que ha sido, como señala Roland Barthes: “Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo.” (1989, p. 30). Aún cuando se trate de objetos fijos, el acto fotográfico implica retratar instantes, detener el fluir del tiempo y constatar lo que en esa fracción de segundo, en ese lugar determinado, existía. El tiempo no sólo se encuentra inmanente en el propio acto fotográfico sino que relativiza su sentido de veracidad frente a la realidad retratada.

Pero la fotografía, aun cuando sea “una fuerza constativa”, como señala Barthes, aunque muestre un trozo de realidad, en ella hay siempre invención: el fotógrafo descubre y compone al momento de disparar. Vemos lo que él nos muestra, lo que su ojo busca y, al encontrar, construye. El encuentro con el instante, con el detalle, nunca es totalmente fortuito. “El fotógrafo saquea y preserva, denuncia y consagra a la vez” (Sontag, 2006, p. 97).

Cuando se analiza una imagen, se observa cierto nivel de autonomía de ésta con respecto al objeto. La fotografía parte de una realidad determinada que el fotogra-

fo recorta, encuadra y más adelante manipula, sin embargo, esto no la convierte en una mera representación del universo de cuatro dimensiones trasladado en dos dimensiones. Desde el momento en que interviene el fotógrafo, se habla de resignificación, donde la dinámica creativa ya no se considera unidireccional ni mimética objeto-sujeto-objeto, sino que el objeto-origen es transformado y transfigurado en un objeto-imagen con un nuevo significado.

La fotografía refleja el punto de vista, la perspectiva de su autor en el amplio sentido del término. Pero no sólo en la elección de lo fotografiable, en la composición y tratamiento de la imagen se halla la percepción e interpretación del mundo del fotógrafo, también en el tratamiento y proceso de edición de la imagen. Como expresa Susan Sontag: “Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos”. (2006, p. 20). Aún cuando la imagen fotográfica remite a la idea de semejanza o representación: “esto parece aquello”, o “esto representa aquello”, ésta no se refiere a “una práctica o una estética de la repetición o de la similitud, sino a una práctica y una estética de la interpretación y de la diferencia.” (Soulange, 2005).

De manera similar que en la poesía literaria, el referente se diluye o cobra un nuevo sentido en la resignificación como proceso de la imaginación y el pensamiento. Una fotografía encierra un universo en sí misma, y éste es independiente de la realidad que pueda figurar en la toma, una imagen está cargada de significados autónomos que la dotan de sentido por sí misma. Su apreciación y lectura no se ancla en el referente. Si definiéramos las imágenes poético-visuales bajo los mismos términos que las imágenes literarias, según Ricœur (2002), diríamos que son “componentes semánticos del sentido metafórico”. Es decir, composiciones cuyos elementos de significado establecen relaciones de sentido propias, y tal como el poeta juega con la pluralidad semántica de las palabras, el fotógrafo se sirve de los objetos, las personas, los paisajes como material primario y juega con sus significados literales y simbólicos, trabaja con los recursos del lenguaje fotográfico, crea metáforas visuales.

La imagen poético-visual podría decirse entonces que, a través de la imaginación y el pensamiento, es el vértice entre la poesía y la fotografía. Entendiendo como imaginación “la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente” (Flusser, 1990, p. 11). El



Fig. 18. Chema Madoz, Tríptico sin título, (1985), Museo Nacional Reina Sofía.

proceso creativo de un poema se da a partir de la construcción visual del lenguaje montado en la imaginación de los sentidos. El proceso creativo de la fotografía parte de la construcción imaginaria y conceptual no visible de los objetos o motivos retratados. Un ejemplo contemporáneo que ilustra esto claramente es la obra del español José María “Chema” Madoz [figs. 16, 17 y 18].

Estas imágenes, sin duda, son producto de la imaginación del autor, constituyen universos de significados autónomos, independientes del uso y significado de los objetos retratados, cuya construcción de sentido se da a partir de la unión insólita de ciertos elementos de la vida cotidiana. La realidad objetiva es materia prima de la que se sirve Madoz para crear su propia realidad objetual y dotar de nueva vida las cosas comunes.

Las semejanzas que se producen en la metáfora visual, tienen lugar en la mente del fotógrafo y son plasmadas en su obra a partir de la puesta en escena de los objetos y de la manipulación digital, de los negativos o del proceso de impresión. Ahora bien, así como “la imagen literaria no viene a vestir una imagen desnuda” (Bachelard G. , 1992), no es un adorno o aderezo del lenguaje, la manipulación de una fotografía no tiene como fin “embellecer”, “enriquecer” o “vestir” la realidad, en todo caso la desnuda.

Fotográfica o poética, una imagen tiene la cualidad de conmocionar. Su función es subversiva: trastocar el orden establecido, los significados literales, la apariencia de las cosas.

La función principal de la obra poética, al modificar nuestra visión habitual de las cosas y enseñarnos a ver el mundo de otro modo, consiste también en modificar nuestro modo usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética (Ricœur, 1999).

De la misma manera puede decirse que una imagen fotográfica, aún cargada de motivos realistas, su sentido último nace de la mente en sus dos vertientes: la imaginación y el pensamiento, donde la realidad es sólo el punto de partida. Un hecho, un acontecimiento retratado por un fotoperiodista, al trasladarlo al plano bidimensional se transforma en registro, en interpretación o en el ícono simbólico de todo un suceso; entonces se vuelve metáfora como construcción mental. Si se expone en una galería, las otras fotografías con las que será exhibida, el pie de foto y el título de la exposición le otorgan otra dimensión no sólo a la imagen misma sino que ésta se convierte en parte de todo un discurso visual. Si, además, el fotógrafo establece relaciones entre lo que retrata y otros acontecimientos, objetos o formas simbólicas, su fotografía transmite, al menos, dos discursos: lo visible, literal, y lo invisible, metafórico.

En la decodificación de estos discursos, las imágenes poético-visuales cobran el sentido último. Es decir, el significado de la imagen está, por un lado, en el acto fotográfico, en el registro de la intención del fotógrafo que queda plasmado como contenido en la fotografía y, por otro, en la decodificación del contenido que hace quien la mira. Como señala Flusser:

El significado de la imagen, como lo revela el registro, es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador (Flusser, 1990, p. 11).

Este desplazamiento de sentido en la imagen, donde el contenido literal, directo, es atravesado por lo imaginario o simbólico, ya sea por el contexto, la contigüidad con otras imágenes, por el contenido o el uso deliberado de metáforas u otros recursos retóricos, es el principio fundamental de la poesía fotográfica.

2.3.5. Metáfora y retórica visual

La metáfora es un mecanismo complejo y, no obstante, tan común como la frase “el tiempo es oro”. Su uso no es exclusivo de la poesía, como bien lo han demostrado Lakoff y Johnson (*Metáforas de la vida cotidiana*, 1995), quienes se basan en la concepción aristotélica y distinguen en ella una doble función: retórica y poética. Mientras la primera comunica un mensaje claro con el objeto de persuadir, en el ámbito visual se observa comúnmente en publicidad y propaganda política, la segunda comunica un mensaje generalmente ambiguo o polivalente cuyo fin es conmover en el sentido amplio del término: perturbar, inquietar, alterar la visión común y mover al espectador o lector de su zona estable donde todo es claro y unidimensional.

Podría pensarse que la poesía en fotografía está definida por el uso de metáforas o recursos de retórica visual, sin embargo, tal como ocurre en literatura, las figuras retóricas no definen necesariamente un poema. Recursos como el oxímoron, el símil, la paradoja o la propia metáfora se utilizan como estrategias verbales o visuales en la construcción de un discurso cuyos mecanismos pueden ser diversos: ya sea a partir de la desviación del sentido [hacia el “sentido figurado”], cambios en la sintaxis o la unión inusual de dos objetos o palabras en la composición. No obstante, el uso de recursos retóricos no define el carácter poético de los contenidos de una obra ya que estos responden a un fin determinado de acuerdo con la intencionalidad del discurso.

La retórica es la disciplina que cuenta con un conjunto de recursos y técnicas del lenguaje cuyo objetivo es enriquecer el discurso con fines estéticos o persuasivos. La Real Academia la define como “el arte del buen decir”, de dar al lenguaje la eficacia para “deleitar, persuadir o conmover” (2017).

Las imágenes de los carteles publicitarios son un claro ejemplo. En ellas a menudo se observa la utilización de figuras retóricas que si bien apelan a las emociones del observador, no tienen un fin poético: metonimias, sinécdoques, símiles, personificaciones, hipérboles, etc. Se construyen imágenes a partir de dos significantes diferentes u opuestos para crear un significado insólito cuyo fin último es persuasivo. La retórica sienta sus bases en la polisemia del lenguaje, textual o visual, para transmitir ideas concretas a partir de objetos o conceptos que se vinculan entre sí por uno de sus diferentes significados o connotaciones simbólicas.

Fig. 19. Imagen de la campaña publicitaria de la WWF en contra de la deforestación



Si seguimos la *retórica de la imagen* que propone en su análisis Roland Barthes (1986), observamos tres tipos de mensajes en la fotografía: el lingüístico, el denotativo y el connotativo. El primero se refiere a cualquier texto dentro o fuera de la imagen: título, pie de foto, o palabras y frases que estén incluidas en la composición. Este mensaje puede ser literal [denotativo] o simbólico [connotativo]. El mensaje denotativo es lo que se muestra, lo obvio para cualquier observador, lo icónico sin código; mientras que el contenido connotativo requiere de ser descifrado a partir de referencias socioculturales, simbólicas y visuales establecidas como códigos.

En la campaña publicitaria de la *World Wildlife Found* sobre la deforestación [fig. 19], por ejemplo, se recurre a la conocida metonimia [definir a una cosa a través de otra por su relación de contigüidad espacial, temporal o lógica] de la imagen de los bosques como pulmones de las ciudades y crear así una metáfora de la enfermedad como hipérbole de las consecuencias que puede acarrear para el planeta la tala desmesurada de los árboles. Aquí se unen dos significantes: pulmones y bosque para crear un significado: enfermedad o muerte y se hace una extrapolación referida al planeta.

Así puede hablarse de las diferentes figuras retóricas aplicadas a la fotografía y que son utilizadas principalmente por los publicistas, como repetición [elementos iguales o similares en una misma toma o imagen construida]; elipsis [supresión de algunos elementos o sucesos con el fin de sintetizar una idea]; comparación [contrastar dos objetos, personas o situaciones]; homología [presentar dos cosas distintas a partir de sus similitudes], antítesis [contrastar dos objetos, personas, etc, por sus diferencias]; oxímoron [vincular dos cosas opuestas]; paradoja [presentar dos ideas que aparentemente son contradictorias en una misma imagen]; y, por supuesto la metáfora [expresar una realidad o idea a través de otra muy

diferente], que es la figura más común y más estudiada en la comunicación visual.

Estas figuras se pueden agrupar en dos operaciones retóricas fundamentales y dos derivadas que propone el francés Jaques Durand (2016), quien realizó un detallado análisis sobre la retórica en publicidad. Durand clasifica las operaciones de adjunción [se añaden o repiten elementos en la imagen] y de supresión [se quitan uno o varios elementos]; y las operaciones derivadas: la sustitución [se quita un elemento para reemplazarlo por otro] y el intercambio [se permutan dos elementos de la imagen]. Por otro lado observa las relaciones entre los elementos en dos dicotomías básicas: de similitud y diferencia, o solidaridad y oposición. La relación puede ser entre las formas y/o entre los contenidos de las imágenes.

La retórica cumple así una función comunicativa a través de diferentes recursos, entre ellos, la metáfora. Pero ésta, a su vez, puede ser usada con fines exclusivamente poéticos. Es decir, como se expresó más arriba, la metáfora, tiene una doble función, tanto retórica como poética. Por un lado tiene un propósito comunicativo ligado a la acción del lenguaje en su carácter elocutivo; por otro, es un recurso lingüístico o visual en el proceso de representación, o como diría Ricœur, en la reescritura de la realidad.

El lenguaje poético es mucho más complejo. “La estética, diría Todorov, comienza en el momento preciso en que termina la retórica” (1981, p. 169). La Academia de la Lengua define la metáfora como la “traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita”. Se puede resumir como la construcción visual o lingüística en la que se da a entender una cosa a través de otra, se parte de un dominio de origen, cuyo sentido es literal y unívoco, a un dominio de destino donde el sentido se transforma para dar a entender un significado distinto.

En poesía, una imagen puede leerse desde muchas perspectivas de acuerdo con la significación que se le otorgue a cada uno de sus elementos. Esto puede generar ambigüedad sobre el sentido último, y es precisamente uno de los propósitos de la intención poética: mover al espectador, crear incertidumbre sobre los significados establecidos, sorprenderlo y provocar en él una reacción, una reflexión. Mientras que en publicidad se reduce al máximo la ambigüedad para que el mensaje llegue claro y contundente.

La metáfora en una fotografía puede cumplir una función retórica, o bien una función poética. Un montaje fotográfico, por ejemplo, recurre a recursos retóricos al irrumpir en la sintaxis de la imagen y establecer distintas relaciones con las formas y con el contenido, pero también podría cumplir una función poética a través de la construcción de una metáfora en el momento en que hay un desplazamiento del significado original de sus elementos hacia una transformación de sentido.

La metáfora consiste en una violación del orden, da al género el nombre de la especie, al cuarto término de la relación proporcional el nombre del segundo término y recíprocamente es a la vez reconocer y transgredir la estructura del lenguaje (Ricoeur, 1980, p. 36).

Las metáforas son el recurso primordial en la construcción del equivalente de la imagen poética textual, que aquí optamos por denominar imagen poético-visual. En una fotografía, una metáfora puede estar dada por un motivo, por ejemplo si la idea es transmitir el paso del tiempo el motivo podría ser un árbol seco, el rostro de un anciano, un muro desmoronándose. Sin embargo también puede manifestarse a través de otros elementos: el uso del color o ausencia de éste, la escala tonal, el tratamiento de la imagen, la perspectiva, el encuadre. Estos elementos pueden reforzar la metáfora

del motivo, estar en oposición a ésta o bien ser metáforas autónomas que crean otro nivel de discurso. El fotógrafo puede elegir una velocidad de obturación lenta y capturar a una persona caminando o hacer una toma del paisaje dentro de un vehículo que avanza; así la metáfora que crea se centra en el movimiento y no en las huellas que deja el paso del tiempo.

2.3.6. Motivo y entramado poético

Llorenç Raich pensó en la palabra *figura* como el equivalente de la imagen literaria, sin embargo, esta tiene otras connotaciones en plano visual que podrían confundir, o peor aún, simplificar el sentido que se busca. Raich argumenta que la figura poética se refiere a un todo, y es necesario un término que señale específicamente una parte, por lo que se decide por *motivo poético*. Y lo define así:

El motivo poético fotográfico no es, como en la poesía literaria, el tema de la obra sino cualquier elemento independiente integrado en el conjunto de la imagen que sirve como detonante para vertebrar un argumento poético (Raich Muñoz, 2015, p. 19).

Se trata de un motivo integrador “capaz de formar por sí solo poesía”. Puede ser un árbol, un transeúnte solitario, una caracola como en las fotografías del checo Josef Sudek que Llorenç toma como ejemplo para su análisis. Aunque en una imagen pueden haber motivos poéticos complementarios, objetos, formas, personajes que refuerzan el motivo principal. Generalmente es el elemento que atrae la atención del espectador y que provoca el *punctum*, el pinchazo que Barthes anuncia como “ese azar que en ella [la imagen] me despunta. [...] Surge de la foto como una flecha que viene a clavarse” (1989, p. 65). Frecuentemente se trata de un detalle, un gesto que absorbe la atención sobre los demás elementos o modifica la percepción de las cosas en torno a él. Aún cuando es

Fig. 20 M. S. Escuer, Impermanentes / V9; 2016



visible, el efecto que produce es inexplicable. No es un gusto culturalmente adquirido, o se deriva de un interés intelectual o personal, como el *studium*, no deviene de un “saber”, o de un reconocimiento de algo familiar. El *punctum* implica sorpresa, goce, incluso dolor. El *studium* es la explicación de lo visible en términos de gusto, de temática, de cultura, de contexto. Los detalles que “punzan” son comúnmente fortuitos, accidentes afortunados, y si no lo hacen, si no “pinchan”, dice Barthes, es que fueron puestos ahí intencionalmente por el fotógrafo (1989, p. 95). Esto nos lleva a reflexionar sobre la dificultad de crear conscientemente poesía fotográfica. Cuando se elige un motivo poético determinado con la esperanza de que este “puncen” al espectador, con frecuencia se producen tomas marcadas por una suerte de artificialidad. Muchas veces se logra crear una imagen estética pero no necesariamente detonan un contenido propiamente poético.

Cuando realicé la serie *Impermanentes* me enfrenté a esta dificultad. Al tomar como motivo poético una flor o una hoja marchita se corre el riesgo de caer en lugares comunes. Opté entonces por hacer tomas al azar y jugar con las sombras y el desenfoque. En las fotografías que se muestran a continuación puede observarse un rasgo que las diferencia. En la primera el motivo poético es el único objeto, la flor marchita. La composición es sencilla, en alto contraste, fondo oscuro, se cuida la ley de tercios, se acentúan las texturas y el foco está centrado en las nervaduras de la corola con un rango pequeño [fig. 20].

Sin embargo, no tiene ese elemento punzante del que habla Barthes. La siguiente imagen comparte con la anterior la sencillez, el contraste y el acento en las texturas [fig. 21]. No obstante, la corola parece una gran capa que mueve el aire y oculta algo; la flor parece tener movimiento propio y se convierte en otra cosa, un personaje, la metáfora del tiempo y su misterio que se intensifica con la presencia de la sombra.

El motivo poético puede punzar o no, pero ciertamente produce un efecto emocional y compositivo de síntesis: es el elemento que da sentido a la imagen. Pero este sentido es polisémico y enigmático: devela algo al tiempo en que se perciben o se intuyen otros significados. Abre dos espacios en uno solo: el visible y el invisible, lo que se observa y lo que se vislumbra. Esto se da no solo a través del motivo sino que se discurre en el entramado poético, es decir, en el conjunto de elementos que constituyen el poema fotográfico.

Fig. 21 M. S. Escuer, Impermanentes / 59; 2016

Se optó por denominar “entramado” a la articulación de todos los componentes explícitos, implícitos o simbólicos que van urdiendo imágenes poético-visuales para crear el discurso poético en fotografía. Es esa red invisible que teje el sentido y produce el efecto de revelación en el observador. El equivalente, para nosotros, de la imagen literaria. La propuesta central de este trabajo es proporcionar una guía para su decodificación. El proceso de decodificación complejo al ser decodificado es lo más similar a la decodificación de la imagen literaria.

2.3.7. Originalidad y asombro

La novedad es la condición fundamental de la imagen poética. En la estética clásica, tanto aristotélica como platónica, la condición artística no sólo estaba determinada por la capacidad de la obra de retratar o de evocar las cosas y sucesos del mundo y de los hombres; su valoración dependía también del grado de originalidad que le imprimía el artista. Originalidad que descansaba primordialmente en la forma. Pero también en la pasión personal y experiencia vital que el artista o escritor era capaz de transmitir.

La imagen poética, si descansa en una metáfora o recurso utilizado ya por otro u otros, no produce el efecto de asombro en el lector y el significado se debilita, pierde el sentido original y se acerca más a su contenido literal. Para el lector común que no tiene un bagaje poético previo, la imagen puede causar el mismo impacto que la imagen primigenia. Hay una suerte de inocencia poética que es deseable en toda lectura, incluso para los estudiosos, diletantes y especialistas es aconsejable dejarse llevar por la inmediatez de la imagen sin el tamiz del conocimiento y la teoría. El propio Bachelard hablaba de la primera lectura “ignorante” –tan necesaria an-

tes de la lectura analítica– marcada por la natural inocencia de maravillarse ante una imagen jamás vista. Entre más se conozca de poesía, entre más lecturas tenga el lector, más difícil será sorprenderlo.

Una imagen, poética o fotográfica original, pone en entredicho el mundo que vemos todos los días. Es el espacio del asombro, lo inusitado. Para ser efectiva, tiene que ser distinta de todo lo que se haya visto o leído antes.

La función principal de la obra poética, al modificar nuestra visión habitual de las cosas y enseñarnos a ver el mundo de otro modo, consiste también en modificar nuestro modo usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética (Ricœur, 1999).

Una imagen estable, ya habitual en el imaginario colectivo “*corta las alas* a la imaginación” (Bachelard G. , 2002). Con la fotografía ocurre un fenómeno similar. Atardeceres en la playa, flores, paisajes, se han visto tantas veces desde los mismos ángulos, tonalidades, filtros, que han dejado de sorprender al observador. Este fenómeno se ha potenciado gracias a la facilidad tecnológica de producción, reproducción, difusión y percepción de las imágenes. Mientras que la poesía contemporánea tiene un grupo de lectores cada vez más reducido, y para el público promedio, alejado de la literatura poética sus imágenes son cada vez más crípticas; las cámaras digitales y los teléfonos inteligentes han permitido que millones de personas vean, tomen y difundan fotografías de gran calidad en términos técnicos, lo que ha representado un gran reto para los fotógrafos: la novedad en la imagen no solo es difícil, también es efímera.

El carácter fugaz de la originalidad de una fotografía puede darse en dos sentidos: por un lado, en el hecho de que sea imitada y repetida por múltiples fotógrafos tanto formal

como discursivamente; y por otro, que sea difundida a nivel masivo en un tiempo corto de tal suerte que su composición y discurso deja de producir el efecto originalmente deseado.

La originalidad de una imagen, ya sea en el mensaje, la composición, la técnica, o en los materiales, deja de ser novedosa muy pronto si se llega a reproducir a gran escala en los medios sociales. Sin embargo, un fenómeno interesante que llega a ocurrir en la imitación y reproducción de una obra es la transformación de la novedad en un nuevo estilo, técnica o movimiento fotográfico. Esto se ha observado a lo largo de la historia de este medio: la experimentación con la luz, los objetivos, la exposición, la composición y edición, los materiales en el proceso de impresión han derivado en movimientos, estilos o técnicas como la solarización o la lomografía o el propio Pictorialismo.

Lo cierto es que una pieza o serie fotográficas sólo es capaz de provocar asombro si su composición, su motivo, comunican un mensaje que no ha sido transmitido con anterioridad, al menos no de esa manera. Tampoco en la violación de ciertas normas del lenguaje en sí mismas. Hay un ligero desplazamiento del lenguaje al transgredir las normas de obturación, sin embargo este recurso no es original en sí mismo.

Como ocurre con las imágenes literarias, lo central no está en la mera innovación técnica, o en retratar un motivo inédito, el verdadero impacto se crea a partir de un “arreglo” distinto, una combinación de elementos que en conjunto nos diga algo distinto, o que aporte algo novedoso a un mensaje conocido. Esto nos remite al trabajo de la pareja ParkeHarrison quienes han dejado huella en el medio fotográfico a partir de su serie con motivos ecologistas *Architect's brother*. Si bien el tema del cuidado del medio ambiente no es ni era novedoso en su momento, a partir de cualidades cinematográficas y

performáticas crean una narrativa apocalíptica y una poética visual muy originales combinando recursos como la pintura, la escultura, el collage, la escenografía y el teatro.

La novedad que trasciende el discurso literal o retórico hacia la poesía fotográfica no se apoya en el motivo, ni siquiera en el mensaje, sino en el entramado poético. La originalidad de una fotografía no sólo potencia el impacto artístico de la pieza, la experiencia estética que experimenta quien la mira, sino que es una condición sustancial en el proceso de revelación, ese instante luminoso donde se teje una invisible conexión entre la obra y el observador, ese momento insólito donde la imagen corre la cortina y le exhibe un algo de sí mismo o del mundo que lo asombra.

A black and white photograph featuring a peace lily flower in sharp focus on the left side. The flower's spathe is white, and its central spadix is covered in small, light-colored flowers. The background is a blurred, high-contrast image of a person's face, with the eyes and nose visible in a dark, shadowed area. The overall mood is artistic and contemplative.

III. POESÍA
FOTOGRAFÍCA

Uno de los pocos autores que se han ocupado de la relación entre fotografía y poesía es el ensayista e investigador catalán Llonerç Raich Muñoz. En una conferencia que dio vía *streaming* en la Fundación Pedro Meyer, habló de tres tipos de presencia poética en la imagen (2015-1).

- a) La fotografía que integra una poética visual
- b) La fotografía que integra un sentido poético y
- c) La fotografía que es poesía.

La primera es aquella que está definida por la estética de la forma, no contiene una narrativa en sentido estricto, secuencial, su estructura se rige por valores puramente plásticos; son imágenes abstractas cuya poética está en la composición: la textura, la luz, el color, etc. La segunda se refiere a la fotografía que contiene una narrativa, una secuencialidad de datos, paisajes, personas; narra a partir de captar una acción o de describir un espacio. Pone como ejemplos a Cartier-Bresson que capta la esencia del ser humano en su acontecer, y a Ansel Adams quien, a través de sus paisajes, muestra el sentido poético de un espacio.

Sin embargo, atribuir el sentido poético a la narración conlleva problemas que él mismo plantea. ¿Hay en realidad una imagen desprovista de narración? Se puede hablar de diálogos entre colores y formas en la fotografía abstracta; por otro lado, ¿toda narrativa visual es poética? Hay, a nuestro entender, una diferencia clave entre narración y poesía: el manejo del tiempo. Narrar implica una secuencialidad, una serie de acciones contenidas en un hecho, un tiempo horizontal, como lo concebía Bachelard. La poesía es tiempo detenido, es instante, es simultaneidad, implica un no devenir. En sentido estricto, toda fotografía cumple con estas atribuciones temporales, distintas a la narración y, no obstante, contienen o pueden contener una narrativa implícita. También hay fotografías que su narrativa es muy clara y no por ello son poéticas. Esto nos lleva a pensar que el sentido poético no está en la narrativa, como plantea Llorenç, pero sí puede tomarse como referencia para distinguir un tipo de poesía fotográfica cuyo fin es narrar. Haciendo una analogía con la literatura, podríamos hablar de algo similar a la prosa poética, una fotografía poético narrativa.



El tercer tipo de imagen es el más complejo: la fotografía que es poesía. Posee cualidades estéticas que embellecen la imagen, como sucede con la poesía literaria que embellece la palabra. Es la que integra lo que Raich llama un motivo poético. Éste tiene la capacidad de crear un sentido narrativo no visible, hacer visible lo invisible, registra “lo oculto que se encierra en el ver” (2015, p. 8).

Una imagen fotográfica que es poesía, según los términos de Raich, parte del cuestionamiento de si es poética, como calificativo, o tiene elementos poéticos, es decir, cuenta con características compositivas, morfológicas y discursivas que comparte con el lenguaje poético. Este cuestionamiento ontológico, *ser poética* o *tener poesía* o *ser* simplemente una fotografía artística, puede parecer insustancial, sin embargo resulta pertinente si se busca descifrar las dimensiones poéticas de la imagen.

Un texto escrito en verso, como se observó en el capítulo precedente, ¿no es necesariamente poesía?, aún si partimos del término en su designación formal; como afirma Paz: “Un soneto no es un poema sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico –estrofas, metros y rimas– ha sido tocado por la poesía” (Paz, 1998, p. 14). Y es precisamente este “toque”, la esencia que define lo poético, el aspecto más complejo de descifrar. El poema es una construcción verbal que puede tomar cualquier forma escritural, seguir las normas de la prosa, versos alejandrinos, versos libres. Si un escrito sólo *tuviera* características poéticas, como ocurre en algunas textos narrativos que tienen un fuerte contenido lírico, no sería poema, sería otra cosa: prosa poética, cuento, relato, etc.

Una fotografía puede tener elementos poéticos tanto en la forma [el manejo de la luz, la composición, el encuadre, el

tratamiento, el color, etc.] como en el contenido [un rostro, una textura, el vacío] pero no por ello considerarse necesariamente como una pieza de poesía visual o poesía fotográfica. Una imagen documental, periodística, de testimonio, un paisaje, un retrato pueden tener claramente componentes poéticos pero su intención comunicativa no se centra en la poesía. En una fotografía artística puede predominar el discurso narrativo o descriptivo pero tener rasgos poéticos.

En este orden de ideas, se puede inferir que una imagen es poesía cuando su composición y su contenido responden a un sentido poético. Sin embargo, no toda poesía fotográfica es puramente lírica. Por ende, consideramos importante por un lado, reflexionar sobre los posibles formas o subgéneros de la poesía fotográfica y por otro, distinguir y establecer, a manera de guía, los principios de la poesía fotográfica que son fundamentales para el análisis integral de este tipo de obras.

3.1. Formas de la poesía fotográfica

En la antología de ensayos *La confusión de géneros en fotografía* (2001), Valérie Picaudé cita al teórico y crítico literario Northrop Frye para enfatizar el papel y los límites de la definición de los géneros: “El objetivo principal del estudioso poético no debe ser clasificar los géneros sino clarificar las relaciones entre las obras sirviéndose de los indicios que son las distinciones genéricas” (2001, p. 25). Como Picaudé y Frye, coincidimos en que toda definición genérica no es más que una guía en el estudio de la poética fotográfica, no se trata de etiquetar y encasillar las imágenes dentro de una taxonomía estricta, sino de brindar puntos de referencia conforme a ciertos rasgos comunes.

De acuerdo con la premisa expresada más arriba sobre la poeticidad de cualquier obra de arte, cabría preguntarse si toda fotografía que se considere artística es poética por definición o sólo puede calificarse como tal a aquella que es creada con un propósito lírico o meramente estético. Si se piensa en la poesía como un elemento intrínseco del arte entonces podría considerarse lo poético como parte esencial de cualquier fotografía artística, no así de otro tipo de imágenes. Y aquí habría que reflexionar sobre la relación entre los géneros fotográficos y su constitución poética. ¿Sólo las piezas artísticas son poéticas?, ¿toda imagen de este género es necesaria y esencialmente poética?, una fotografía documental o de cualquier otro género ¿no puede ser poética o bien tener ciertos rasgos o características de poesía?

Jacob Sutton, un fotógrafo de moda y publicidad, ha mostrado de un género aparentemente muy alejado del discurso lírico puede derivarse imágenes poéticas, como son sus imágenes en movimiento y sus retratos bajo el agua [fig. 22].

El tema, el tratamiento estético, el propósito con que fue creada así como la función última que cumple la imagen pueden ser claves en la definición de su poética. Una fotografía cuyo fin primordial es registrar un acontecimiento, un objeto, un proceso, aún cuando esté técnicamente bien realizada y su composición cumpla ciertos parámetros estéticos, podría no definirse como poética, y, sin embargo podrían observarse en ella elementos de poesía. Una foto documental busca registrar un momento de la realidad de manera objetiva, directa, sin metáforas que desvíen su mensaje. Su propósito es claro: mostrar y sintetizar visualmente un acontecimiento, una situación, un personaje. El fotoperiodista no busca la belleza en sí misma, no pretende hacer poesía, es más, generalmente intenta alejarse lo más posible de un discurso sesgado por en la expresividad subjetiva que suscite ambigüedad.

Sin embargo, no por ello deja de preocuparse por la composición y la estética de la imagen, aunque sea de manera secundaria. Imágenes documentales que retratan realidades atroces pueden ser poéticas en su composición. Un ejemplo de ello es la fotografía de Elsa Medina *Migrante* [fig. 23].

Fig. 22. Jacob Sutton, Underwater girl, 2012
(www.jacobsutton.com/index.php?section=exhibition_work&portfolio=underwater_girl)



Fig. 23. Elsa Medina, Migrante, Tijuana, Baja California, 1987



Fig. 24. Dominic Nahr, Sudan border wars, 2012



Otro ejemplo que ilustra la poética de lo terrible de la fotografía documental es la imagen que el suizo Dominic Nahr tomó durante la guerra de Sudán y que obtuvo el tercer premio en el *World Press Photo* 2013 en la categoría de noticias generales [fig. 24].

El coleccionista de arte Raoul La Roche, cuando recibió la bella casa que le diseñara Le Corbusier con el fin de albergar en ella los numerosos cuadros que poseía, le replicó al arquitecto: “Le encargué un *marco* para mi colección y usted me entregó un poema con muros”. La creación del un espacio estético y poderoso por sí mismo desplazó la función ordinaria para la que fue creado. Le Corbusier buscaba no sólo la funcionalidad arquitectónica: “Soy un hombre de artes plásticas, trabajo con mis ojos y mis manos animado por los fenómenos visuales. Mis investigaciones coinciden con mis sentimientos, dirigidos al valor primordial: la poesía” (Villarreal, 2015). Del mismo modo, una imagen puede obedecer a dos o más propósitos funcionales o artísticos, o bien, por su propia fuerza expresiva se puede transformar y trascender su propósito originario en el proceso de lectura o interpretación.

Esto conduce a nuevas interrogantes. ¿En qué proceso del acto fotográfico, entonces, se determina el carácter poético de la imagen? ¿En su concepción, en el instante mismo de la toma: en la elección del objeto a retratar y del encuadre, o quizás en la manipulación digital o mecánica de la fotografía, en su materialidad, en las técnicas de impresión utilizadas, o en la interpretación que hace de ella el observador? Todos estos procesos contribuyen a la construcción de sentido de una imagen, incluida la intervención de quien observa: “No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es, a su manera, la contemplación de la obra”, dice Heidegger (1988, p. 114). O en palabras de Paz: “La lectura del poema ostenta una gran semejanza a la creación poética. El poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía.” (1998, p. 25). Pero esto se profundizará más adelante.

Conscientes de que una clasificación es sólo un mero instrumento de análisis con cierto grado de arbitrariedad, no obstante, hemos considerado fimportante crear una tipología como guía de estudio a partir de la clase de acercamiento poético y expresión visual que se manifieste en la obra. Así se proponen los siguientes subgéneros de la poesía fotográfica.

3.1.1. Poesía visual

Una fotografía puede tener elementos poéticos tanto en la forma [el manejo de la luz, la composición, el encuadre, el tratamiento, el color, etc.] como en el contenido [un rostro, una textura, el vacío] pero no ser necesariamente poesía visual ni tratarse de una poesía fotográfica. Una imagen documental, periodística, de testimonio, un paisaje, un retrato pueden tener claramente componentes poéticos pero su intención comunicativa no se centra en la poesía. En una fotografía artística puede predominar el discurso narrativo o descriptivo. Lo que define una poesía fotográfica o un poema visual es su intención expresiva y formal. La primera se distingue de la segunda por su distanciamiento con la estructura del lenguaje y grafía textual, no depende de la palabra, estructura su poética bajo las reglas y estructuras visuales, no transmite una idea o metáfora unívoca, y generalmente tiene un bajo nivel de iconicidad.

La poesía visual contemporánea que, si bien tiene un origen lingüístico y se construye bajo las reglas de la retórica textual, su propósito semántico es generalmente poético. Las metáforas son complejas o ingeniosas, muchas veces difíciles de descifrar, y la construcción de sentido es más elaborada; sus equivalentes literarios serían los haikús, los poemas de una sola estrofa, los aforismos o las greguerías de Ramón Gómez de la Serna [quien, por cierto, mantuvo una estrecha relación con los artistas visuales de su época, como Marinetti]. La poesía visual está vinculada al ámbito de la literatura y se puede definir como aquella obra que trasciende las fronteras disciplinarias al crear imágenes a partir del lenguaje, donde el poema es en sí mismo una obra visual que rompe con la estructura lógica, sintáctica y gráfica tradicional del texto.

La primera expresión de esta tendencia, en el tiempo, son los poemas figurados. Su producción es síntoma de la conciencia del hecho que escribir es también imprimir un dibujo sobre el papel. La tradicional disposición rectangular del encolumnado intenta conferir al dibujo del texto un carácter de neutralidad; entonces, por contraste, cualquier alteración del dibujo establecido por la norma se vuelve significativo (Perednik, 1982, p. VI).

Los poemas figurados más antiguos que se conservan son de Simias de Rodes [hacia 300 a. C.]. Los surrealistas retomaron esta tradición y los llamaron caligramas. En esta poesía, se traslada el contenido del poema hacia dos campos semánticos donde la figura juega, subvierte o se funde con el texto; la escritura en su conjunto [no sólo las palabras que la componen] es en sí misma un signo en el sentido lingüístico y semiótico, las palabras dibujan lo que evocan, son su propia representación gráfica.

En términos fotográficos, un poema visual se define por las relaciones que se establecen entre el lenguaje icónico y el verbal donde ambos convergen en una expresión artística en la que predomina el carácter plástico sobre el discursivo. La imagen es intervenida con palabras y otros elementos gráficos en la construcción de sentido hasta llegar, incluso, a desplazar la grafía textual.

No obstante, cabe distinguir dos tipos de poesía visual en fotografía: aquella que está directamente relacionada con el lenguaje o que en su composición el lenguaje es parte inherente de la obra, y aquella que se origina a partir de un concepto y expresa una idea concreta sin utilizar como recurso el lenguaje textual; a este tipo de fotografía se le denomina conceptual y entra en los marcos del conceptualismo en el arte.

La fotografía conceptual puede o no recurrir a la grafía textual pero su sentido y estructura lingüístico visual no depende de la palabra, construye su poética bajo las reglas y

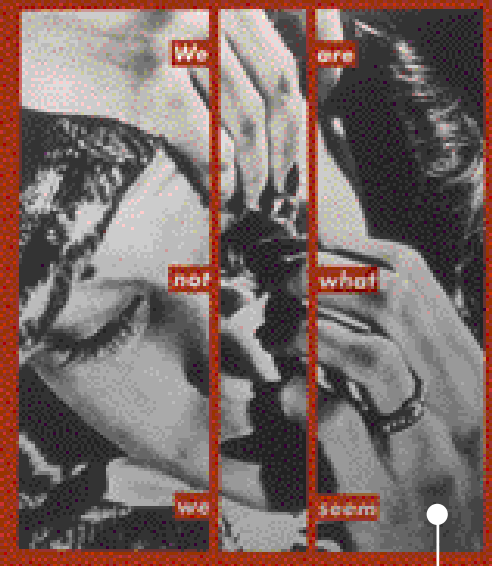


Fig. 25. Bárbara Kruger,
sin título, 1988

códigos del lenguaje visual, transmite una idea o metáfora unívoca, y generalmente tiene un alto nivel de iconicidad. A diferencia de otros géneros fotográficos, tanto la poesía visual como la fotografía conceptual requieren tiempo previo de planeación en la producción y trabajo de posproducción de la imagen. Una de las exponentes más relevantes de la fotografía contemporánea es la estadounidense Bárbara Kruger. Sus obras son poemas visuales con contenido y crítica social creados a partir del lenguaje publicitario y su retórica [fig. 25].

La serie *So long self* que se realizó como lectura visual de la película *So long* de María Berns, puede considerarse dentro de este género de poesía fotográfica ya que incorpora el doble discurso escrito: el poema mío se entreteteje con las notas y frases poéticas que Berns anotó en su bitácora; y el doble discurso visual: imagen: el *still* y el reflejo de la pantalla donde se evidencia el proceso de lectura y expectación [fig. 26].

En algunos casos los poemas visuales, incluso, prescinden de la palabra, como lo hace Chema Madoz, cuyas creaciones son juegos icónicos y paradojas fotográficas [fig. 27] construidas a través de la yuxtaposición de dos o más significantes provenientes de un campo semántico distinto para crear un significado insólito o desconcertante. Su obra se encuentra en la frontera entre la poesía visual y la poesía conceptual y refleja su propia concepción poética del acto fotográfico: “la fotografía comparte con la poesía un mismo interés por la creación de imágenes intensas.”¹

3.1.2. Fotografía abstracta

Este tipo de imagen está definida por la estética de la forma. La poética construye a través de la armonía de la composición, del diálogo entre texturas, colores, líneas, luces y sombras. El ritmo se establece en el movimiento que sugieren la perspectiva, las líneas, el punto de fuga. El grado de iconicidad es bajo o el referente carece de importancia en el sentido poético de la imagen. Un ejemplo es el trabajo de Weston, tanto los paisajes como los objetos, las texturas y sombras de las rocas, las montañas, los vegetales, son un tributo a la forma [fig. 28]. Si partimos de la definición, abstracto, como el proceso mental de separar aisladamente los elementos o propiedades de un objeto, la fotografía de este género se caracteriza por aislar partes de un paisaje, objeto

¹ http://www.quesabesde.com/noticias/chema-madoz_2262

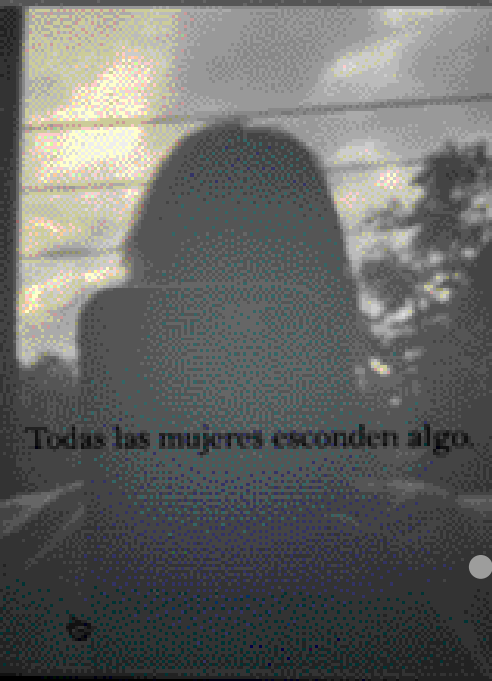


Fig. 26. Serie *So long self*, M.S.
Escuer, 2015

o persona del resto de sus componentes con el fin de sustraer aquello que es insustancial a la forma misma que se quiere destacar.

3.1.3. Fotografía poético narrativa

La narrativa parece inmanente a todo acto de representación. El ser humano se explica a sí mismo y al mundo en que habita a través del relato que elabora de los hechos, de las emociones y las expectativas: el presente cobra sentido en relación al pasado que le dio origen y a su visión que se relata del futuro.

Un suceso puede estar compuesto de una o varias acciones o eventos en un periodo de tiempo determinado, aunque ese tiempo dure unos segundos. La fotografía congela sólo un instante y, sin embargo, puede llevar explícita, implícita o sugerida, una historia; puede exponer un fragmento de la realidad o expresar la totalidad de un hecho. Su capacidad narrativa va a depender de la cantidad de información que nos proporcione para sugerir o develar los hechos no capturados. Hay fotografías en las que, a través de los elementos expuestos, la composición de los mismos, incluso el título o leyenda que la acompañan, se explicita o insinúa la secuencia de sucesos y en algunas, incluso, pueden inferirse claramente las acciones anteriores y posteriores al instante retratado. Esas, sin duda, son imágenes que contienen una narrativa por sí solas.

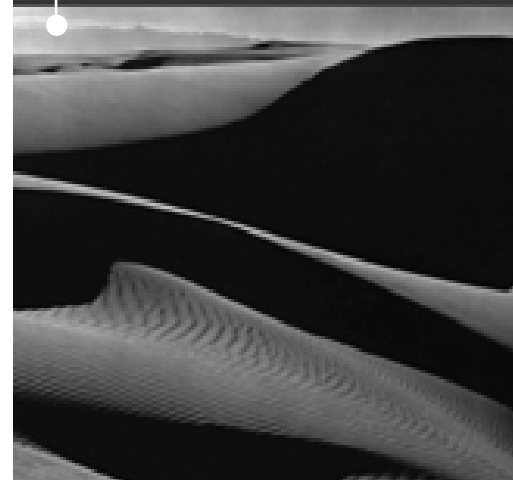
Para Joan Fontcuberta el sentido de una imagen está en su narrativa: una foto puede ser, a un tiempo, inscripción y escritura: “El lenguaje de la fotografía articula la historia, en la medida en que la historia da sentido a la fotografía” (Fontcuberta, 2004). No obstante, hay imágenes cuya intención no es narrar, como ocurre con las fotografías abstractas, aunque pueda encontrarse una narrativa en ellas.

La fotografía periodística y documental –todas las imágenes que entran al concurso de *World Press Photo*– son claramente narrativas. Registran el instante de un suceso. Sin embargo, no necesariamente tienen un sentido poético. En general el fotoperiodismo no subvierte el lenguaje visual, no hay un grado de ambigüedad que permita una reflexión más profunda y más amplia que el hecho retratado. Pero hay quienes conjuntan ambas cosas: el registro y el instante complejo, cifrado de la fotografía poética. Cartier-Bresson es un ejemplo clásico de narrativa poética. Manuel y Lola Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, Tina Modotti.

Fig. 27. Chema Madoz, sin título, .



Fig. 28. Edward Weston, *Dunes, Oceano*, (1936)





Pero la poesía fotográfica narrativa también se encuentra en las imágenes construidas y escenificadas. Aquellas en las que se crean escenarios para narrar un momento dramático o el desenlace de una historia desconocida. También podría llamarse fotografía dramática donde se juega con la imaginación del observador a partir de la creación de espacios y situaciones oníricas, surreales, o cotidianas pero con un toque de rareza que tiene como fin provocar y conmocionar. Algunos usan el término de “fotodramas”, como la joven fotógrafa española Rocío Vardejo [fig. 29].

3.1.4. Fotografía lírica o poesía fotográfica

Fotografía que es poesía. Esta es propiamente la poesía fotográfica “pura”. Cuando la intención, los recursos, el mensaje y el sentido están determinados por el discurso poético. Su propósito comunicativo es lírico. A diferencia de otras obras que por su belleza y lenguaje sintético son consideradas poéticas pero cuyo fin es narrativo y su intención está definida por el registro de un acontecimiento, suceso o momento, como en el caso de la obra de Cartier-Bresson, las imágenes líricas no narran, no son un registro, capturan la emoción o emociones que transmite un motivo, una forma, un gesto.

La diferencia entre ambas formas poético visuales, es muy similar a la distinción que hace Luis Ignacio Helguera entre la prosa poética y el poema en prosa (1999). En el primer caso, el fin primordial es contar una historia aún cuando se utilicen recursos que impliquen una idea estricta de la composición y de la estética como la imagen, la metáfora, la economía del lenguaje, etcétera. Una fotografía como el Migrante de Elsa Medina tiene estos elementos que permiten una lectura poética pero su finalidad es documentar una situación, una condición. La fotografía lírica o poesía fotográfica pura es el equivalente al poema en prosa donde la poesía no se introduce como elemento o recurso en el discurso visual sino que se expresa *en y a través* de él, el poema no está en sino que es la fotografía misma. El *continuum* narrativo se fractura, no hay una lógica sucesiva, el tiempo queda suspendido en el instante en el que ocurre la poesía.

En este tipo de imágenes la estética cumple un papel fundamental, como en toda poesía fotográfica, pero está supeditada a la comunicación poética sintetizada en el

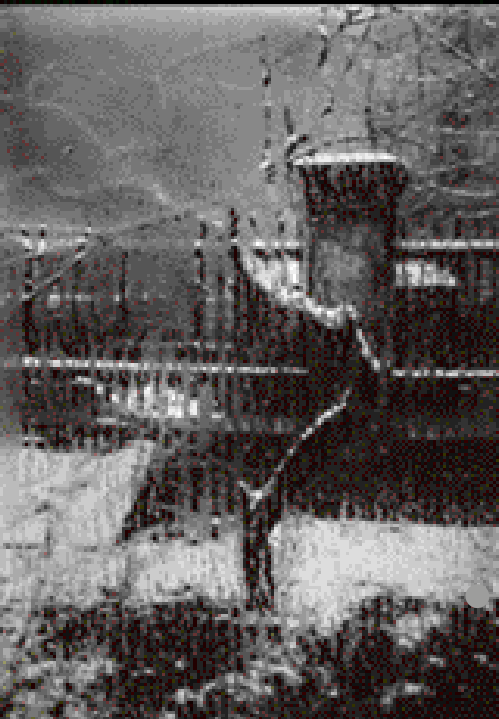


Fig. 30. Josef Sudek, de la serie
Desde mi estudio, (1940-1952)

instante, a decir lo indecible más allá de la composición y de las formas. El lenguaje poético no sólo otorga una belleza al contenido fotográfico, es el vehículo para la comprensión de una naturaleza más compleja, o como expresa Raich, devela “su otra trascendencia” (2015, p. 9). Registra “lo oculto que hay en el ver”, revela lo intangible, y el vehículo es el motivo poético, que hace visible lo invisible por su capacidad “de actuar como un velo que esconde, de forma latente, una realidad que sólo se revela tras una lectura condicionada por un estado receptivo más que deductivo” (2015, p. 25).

Esto puede advertir en algunas imágenes de la serie de Joseph Sudek *Desde mi estudio* que Raich analiza [fig. 30]. En la que aquí se muestra, se deduce que el árbol funciona como motivo poético, contiene significaciones más allá de su condición vegetal. La falta de hojas no sólo expresa una época del año, también una época de la vida, un estado de ánimo, una emoción determinada. La ventana no sólo enmarca el motivo, señala un punto de vista que no se manifiesta únicamente por el ángulo de la toma y la perspectiva, sino por las gotas y el vaho en el cristal que oculta parte del árbol; el punto de vista lo dicta no sólo qué se mira sino el cómo: a través de las hileras que han formado las gotas al caer, el árbol parece llorar.

Esos escurrimientos en el vidrio que ocultan y muestran las ramas y texturas del paisaje se convierten en la trama del poema fotográfico. A Sudek lo llamaban “el poeta de Praga” precisamente por la sutileza y composición de sus imágenes. Su búsqueda estaba marcada por la exploración del silencio, de lo no dicho, lo que se esconde detrás de los motivos retratados, del paisaje. Sudek cazaba lo intangible desde la materialidad de lo cotidiano. Según la escritora y editora gráfica Gloria Crespo Maclennan, el fotógrafo checo señaló alguna vez: “Me gusta contar historias sobre la vida de los objetos in-

animados, relatar algo misterioso: la séptima cara del dado” (1916). La poesía fotográfica puede surgir de una intención consciente o no del fotógrafo, éste puede o no relacionar su trabajo con el quehacer poético, sin embargo, se aprecia un común denominador en la obra de los artistas que realizan este tipo de imágenes: una exploración de lo invisible.

3.2. Principios de la poesía fotográfica

De acuerdo a lo expuesto, se considera importante distinguir y establecer los elementos sustantivos que caracterizan el discurso poético en la imagen fotográfica. A partir de parámetros como la iconicidad, la sintaxis, la narrativa y la referencialidad, siguiendo los preceptos de la poesía textual, se proponen ciertos principios de la poesía fotográfica.

Hay elementos que son observables y susceptibles de un análisis objetivo en la construcción de imágenes poético-visuales de la poesía fotográfica. A estos podríamos agruparlos en una *poética de lo visible*: la estética, la subversión del lenguaje, la ambigüedad [y polisemia] y el ritmo. Pero, como se ha repetido como verdad de Perogrullo, la poesía es y expresa lo inasible: su esencia es develar, y esto sólo puede lograrse a través de un proceso de ocultación y síntesis que se construye en un discurso paralelo. Por ello, sólo se puede acceder al discurso poético a través de una *poética de lo invisible*: la poesía fotográfica como silencio, como instante, como revelación.

3.2.1. imágenes poético-visuales

La fuerza del lenguaje poético en fotografía depende de la capacidad expresiva y comunicativa de sus imágenes poéti-



Fig. 31. ParkeHarrison,
Guardian, Jack Shanman Gallery, NY

co-visuales. El fotógrafo puede crear una imagen o un conjunto de ellas en una sola pieza o una serie de fotografías para comunicar su mensaje. Como se expresó previamente, en una imagen poético-visual se sintetizan varios elementos que van desde los referentes, la composición, el tiempo y el espacio hasta los significados simbólicos que puedan tener los objetos con el fin de transmitir una idea compleja. En su construcción se recurre a otros principios poéticos: la ambigüedad, la subversión del lenguaje, el ritmo. Dado que en el capítulo anterior ya se expuso a detalle su trascendencia y formas de construcción en el lenguaje de la poesía fotográfica, aquí se observan sus características a través de un ejemplo.

El árbol simboliza la vida. En las fotografías de la pareja ParkeHarrison, las ramas secas, los troncos, los palos de madera hacen referencia a la devastación ecológica del planeta. En la pieza “El guardián”, [fig. 31] un hombre está parado sobre dos troncos delgados como zancos sobre un ancho tronco talado y lleva atadas ramas secas en toda su espalda y brazos. A modo de Frankenstein, el personaje intenta rearmar el árbol con los restos de otros árboles muertos y con su propio cuerpo. Con dificultad, procura guardar el equilibrio. El paisaje a su alrededor es desolador: restos de árboles, troncos talados, trozos de ramas en el suelo, un cielo vacío, nebuloso. La imagen poético-visual que la pareja crea sintetiza, por un lado, la catástrofe ecológica del planeta y, por otro, el intento vano por reconstruir y dar de nuevo vida a la naturaleza muerta. No se puede desandar lo andado, pero ParkeHarrison abren la reflexión sobre la responsabilidad humana frente a la tierra, la necesidad de repensar y reorientar los siguientes pasos. Crean esta imagen poético-visual a partir de la metáfora del árbol de la vida, la metáfora del silencio como desolación, la metáfora de Frankenstein, del hombre como creador y destructor de sí mismo y de su entorno. Todas estas metáforas se construyen desde la subversión del lenguaje fotográfico como vehículo de sentido:

3.2.2. Subversión

El lenguaje, como tal, es un vehículo de sentido. En el uso común, su desplazamiento es lineal y unívoco, va hacia una dirección concreta, dice lo que dice, es literal, cumple su vocación mimética frente a la realidad que comunica, es espejo, apariencia. El lenguaje poético, como lenguaje artístico, si bien se construye con elementos coti-

dianos, los trastoca, los invierte, los recrea, sobre una estructura innovadora, original que hace posibles formas de comunicación antes inimaginables.

[...] la poesía, el nombrar que instaura el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuanto después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje (Heidegger, 1988, p. 140).

El lenguaje poético, visual o textual, transforma el sentido original de la comunicación lineal a través de distintos recursos técnicos, formales y estilísticos. En la creación del poema textual, el significado de las palabras es desviado a partir de su “manipulación” en la sintaxis y en la retórica creando imágenes poéticas que transforman el sentido y le dan unidad. La poesía rompe el código del lenguaje ordinario, quiebra su estructura, destruye el significado sólo para reconstruirlo en un plano superior, para dotarlo de un nuevo y más profundo sentido. A este proceso Jean Cohen le llama desviación (1984). Una figura o imagen poética desvía el significado literal de las palabras hacia otro espacio polisémico y complejo. Sin embargo esta desviación no sólo es lingüística sino visual: la poesía rompe códigos semánticos que son reelaborados visualmente en la imaginación para luego ser codificadas en palabras.

Un discurso cualquiera está conformado a partir de la selección y la combinación de palabras. El lenguaje cumple una función poética cuando la selección se basa en “equivalencias, semejanzas y desemejanzas, sinonimia y antonimia”, mientras que la combinación, es decir, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. Así “la equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia.” Pero la equivalencia no sólo es semántica, también fónica especialmente versos metrificados. La similaridad o contraste del sonido envuelve la secuencia y tiene su paralelismo con el contenido semántico. “La similaridad sobrepuesta a la contigüidad confiere a la poesía su esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica” (Jakobson, 1975).

La utilización de metáforas y recursos retóricos que, al trasladar el significante a un significado distinto al establecido por las normas lingüísticas, trasciende no sólo el lenguaje común sino el proceso de comunicación ordinario. Esta transmutación se construye a partir de la polisemia de las palabras y de los juegos de significación que pueden derivarse de ella, formando así construcciones que muchas veces alteran el orden sintáctico con el fin de lograr un ritmo determinado, lo que por un lado le



otorga cierta musicalidad y por otro dificulta su comprensión.

La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía (Jakobson, 1975).

Se toma de la realidad sus objetos pero éstos, al ser trasladados a un plano bidimensional bajo los criterios creativos del fotógrafo, se transforman, adquieren un nuevo sentido que puede ser metafórico y polisémico si, además, se rompen los códigos visuales.

El hecho poético comienza a partir del momento en que al mar se le llama ‘tejado’ y ‘palomas’ a los navíos. Con ello se produce una violación del código del lenguaje, una desviación lingüística, a la que con la retórica antigua se la puede calificar de ‘figura’, y que es la única que ofrece a la poética su verdadero objeto (Cohen, 1984, p. 43).

La fotografía artística, tal como ocurre con la poesía textual, muchas veces subvierte su propio lenguaje y es capaz de sintetizar significados contradictorios, tiempos disímiles y espacios inexistentes que retratan la profundidad del mundo más allá de su superficie. La poesía como la fotografía poética transgreden el lenguaje común y condensan significados, tiempos y espacios que están más allá de la realidad inmediata de la que parten.

En fotografía, la intervención del hombre, tanto en la elección de la toma como en los procesos de postproducción, hace de la realidad retratada una imagen, es decir, en representación donde la imaginación da un nuevo sentido a lo real y lo resignifica. La imagen fotográfica pone en duda su vocación mimética: “en el pensamiento poético el lenguaje pone en cuestión la adhesión al mundo designado por los signos lingüísticos. Los procesos fotográficos podrían así constituirse

en metáforas de las operaciones que el pensamiento poético realiza sobre el lenguaje que designa lo real”. La imagen revela lo oculto, no sólo del mundo retratado sino del propio sujeto que lo observa.

A eso se refiere Heidegger cuando habla de instauración de la verdad como condición poética del arte, verdad entendida como la desocultación del ser en cuanto tal, como develación de sí mismo en su experiencia como *ser en el mundo*. Así afirma que “El arte como poner-en obra-la-verdad es poesía” (1988, p. 114). La verdad poética va más allá de la realidad misma y es en ella donde descansa la esencia del arte. “Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser” (1988, p. 138).

3.2.3. Ambigüedad

El lenguaje poético es ambivalente, nos dice Bachelard, es ambiguo en el instante en que su sentido se desvía del uso común para expresar lo inefable. Hay una ambigüedad intrínseca en la poesía desde el momento en que se trabaja con la imaginación del lector-observador en la decodificación de imágenes poéticas, y motivos. Por un lado, la economía del lenguaje, el carácter sintético del poema tiene su precio: lo hace susceptible a la anfibología, la ambivalencia, a la imprecisión. pero este recurso es indispensable para construir el instante complejo.

Existe una relación entre el carácter poético de una imagen y su nivel de iconicidad. La cantidad de información y referencias que contenga la imagen sobre el suceso retratado y la coherencia o ambigüedad en la relación de cada uno de los

elementos que aparecen en la toma son importantes la poética de la imagen. Entre menor sea el grado de iconicidad de una imagen, menor su narrativa y, por ende, el lenguaje visual permite una interpretación múltiple. Esto se vincula con el grado de desviación del que hablaba Cohen en la poesía textual.

Para Ricoeur, a través de la metáfora [las imágenes literarias] se construye la iconicidad del texto, y ésta es la “reescritura de la realidad”, por lo que la literatura es una forma particular de iconicidad donde “la inscripción del discurso es la transcripción del mundo, y la trascripción no es duplicación, sino metamorfosis” (2001, p. 54).

Si comparamos los lenguajes fotográfico y textual [fig. 33] se puede observar que la ambigüedad se manifiesta a través de elementos y construcciones muy distintas.

La instantaneidad genera ambigüedad en el significado. Al realizar un corte en el espacio y el tiempo, toda fotografía tiene un grado diverso de ambigüedad según la cantidad y coherencia de las marcas y referencias que contenga la imagen. Sin embargo en el proceso de recepción de la obra, son fundamentales aquellas que pueda descifrar el espectador. De esta manera tanto el grado de ambigüedad como el grado de poeticidad de una imagen no depende únicamente de la cantidad y tipo de información que contenga esta, sino de los conocimientos previos del espectador, su horizonte de perspectiva, y su capacidad de decodificar las referencias.

El corte espacio-temporal y sus marcas referenciales contribuyen a definir el carácter narrativo, documental o poético de una fotografía. Si el corte revela un rango significativo en la línea de tiempo donde se privilegia la acción y se pueden inferir el pasado y el futuro inmediatos, el antes y el después de la toma, el instante en la imagen se prolonga y se percibe como devenir; la imagen *narra* un suceso que puede ser fácilmente interpretado. Por el contrario, si se privilegia el instante y la emoción contenida en él, el corte no muestra marcas temporales ni espaciales definidas, la imagen tiene un alto grado de ambigüedad su interpretación es más compleja. La narrativa, en contraste, tiene un alto grado de iconicidad si se considera el grado de similitud de un texto literario [con sus imágenes y descripciones] con la realidad que representa.

Fig. 33. Ambigüedad
© Mónica Sánchez Escuer



Fig. 35. Philippe Brame, de la serie *Glorias de la sombra*, Vézelay, (2003)



Ritmo

TEXTO

- Cadencia, rima
- Repetición
- Sonoridad de las palabras
- Contigüidad y efecto sonoro
- Acentos
- Puntuación

FOTOGRAFÍA

- Repetición de elementos: líneas, objetos, sombras
- Texturas
- Profundidad de campo
- Poca iconicidad
- Color, contraste, nitidez
- Efecto de movimiento: perspectiva, punto de fuga, ángulo, encuadre

3.2.4. Ritmo

Una forma de estudiar el ritmo es tomando como punto de referencia la oposición entre poesía y prosa. Si se define esta última como “la forma ordinaria de expresión lingüística” que no se “rige por los patrones métrico/rítmicos propios del verso, al cual se opone, sino que se funda en la estructura sintáctica lógica” (Beristain, 2000), podría decirse que la prosa usa el lenguaje común guiado por el orden de la sintaxis, mientras que el lenguaje de la poesía es *extra-ordinario*, no sigue la lógica común y se caracteriza por estar guiado por el ritmo. Es la musicalidad, quizás, lo que le confiere belleza en la percepción popular. Sin embargo, la dimensión estética de la poesía reside más allá de la construcción rítmica.

El lenguaje es dinámico, “el idioma está siempre en movimiento”, nos dice Paz. Fluye al ritmo de las palabras, que en sus sílabas, van encadenando sonidos. La regularidad de los acentos determina la musicalidad. La contigüidad de las palabras en un poema tiene un doble propósito: semántico y rítmico. Unas a otras se van sucediendo creando no sólo la música del poema sino también sus imágenes sonoras.

Para muchos poetas, el ritmo es la cualidad esencial de un poema, incluso nace de éste. José Gorostiza, quien escribió sus *Canciones* para cantar en las barcas, habla de la condición musical de la poesía a partir de la rima, la acentuación, la repetición, las correspondencias; incluso afirma:

Si la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aun (en estos tiempos) que la poesía es música, y de un modo mas preciso, canto (Gorostiza, 1996, p. 27).

En el poema de Octavio Paz *Frente al mar* se observa claramente el juego verbal, semántico y rítmico:

Llueve en el mar:
al mar lo que es del mar
y que se seque la heredad.

¿La ola no tiene forma?
En un instante se esculpe
y en otro se desmorona

Fig. 36. Ritmo
© Mónica Sánchez Escuer

en la que emerge, redonda.
Su movimiento es su forma.

Las olas se retiran
ancas, espaldas, nuca
pero vuelven las olas
pechos, bocas, espumas.

Muere de sed el mar.
Se retuerce, sin nadie,
en su lecho de rocas.
Muere de sed de aire.

Uno de los recursos retóricos que contribuyen a crear el ritmo, además de la rima, es la aliteración, es decir, la repetición de palabras, sílabas o ideas. Los dos primeros versos remiten al sonido de la lluvia a partir de la repetición de la palabra mar y la rima con heredad. La siguiente estrofa es redonda como una ola gracias al sonido repetido de la vocal “o”, y remite al movimiento del mar, al ir y venir de las olas a partir de la onomatopeya de las palabras “esculpe”, que remite al crecimiento vertical, y “desmorona” cuyos sonidos caen y se deshacen. Los sonidos de las letras “s” y “d” de la última estrofa recuerdan el seseo de las olas.

En el caso del mar, la evocación de los sonidos en la fotografía se da a través de los pliegues de las olas retratadas, si son pocos o muchos, si son espaciados o continuos; por el color, que remite a los sonidos que acompañan al mar durante el día o la noche; por el cielo, si está despejado o nublado; por la nitidez o ruido de la imagen [fig. 34].

En fotografía, el ritmo también está dado por la simetría y las repeticiones: de las líneas, de los objetos, de las texturas, de las sombras o rayos de luz. Los elementos que se repiten, así como la disposición de éstos en la imagen, refieren a una especie de cadencia visual donde la mirada, avanza, se detiene, acelera, o se desliza suavemente en su recorrido por la superficie de la imagen. En la serie fotográfica del francés Philippe Brame, *Glorias de la sombra* [fig. 35], tomada en la abadía de Vézelay, por ejemplo, se observa cómo la luz marca distintos ritmos según rasga la sombra y toca el suelo, o la piedra, o la espalda de los visitantes. En la imagen que se muestra la luz que deja ver la parte baja de las columnas y su textura, podemos equipararla a una nota

Fig. 34. M. S. Escuer, 12:00 y 01:00 de la serie *Reloj de agua* (2015).



musical que, al repetirse, da la idea de que la mirada pasa por el teclado de un piano. La oscuridad del espacio es el equivalente del silencio, la ausencia de elementos visibles que hace posible la emergencia de los sonidos que evoca la luz.

3.2.5. Silencio

Las palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos: esto es el poema.

José Valente

La poesía, como se ha observado, es sustracción: un proceso de síntesis donde la economía de recursos sólo es el medio para dejar libre, contundente, la sustancia. Del resto, la explicación, los detalles, la narración de los hechos, en el poema quedan sólo los indicios necesarios para guiar o pronunciar su sentido. Por ello, el silencio es un elemento central en toda poesía fotográfica, no sólo como detonador del ritmo, sino como el espacio-tiempo necesarios para la revelación poética. Es el estado previo a la palabra, el lienzo sobre el cual toma forma la profundidad de las cosas. En el instante poético, el tiempo se suspende, toma conciencia de sí mismo, de todo lo que en él coexiste. Este tiempo detenido es un lapso de silencio en el que nada ocurre, no distrae el diario acontecer, la prisa, los ruidos que encadena el día. Sólo desde esa aparente nada se accede a la esencia de las cosas.

“Crear es generara un estado de disponibilidad”, nos dice Valente, un espacio vacío donde se pueda imaginar, trabajar, crear. La página en blanco de la que surge el descubrimiento, la transfiguración de lo que se ha visto, percibido o imaginado. “La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación” (Valente, 2008, p. 732). El silencio, es ese espacio yermo en el que aparentemente no ocurre nada, donde se

gesta el poema. Como lo advierte Paz: “La esterilidad precede a la inspiración, como el vacío a la plenitud. La palabra poética brota tras eras de sequía” (1998, p. 148).

En fotografía, el silencio se manifiesta en el vacío, la oscuridad, la tenacidad de un tono, la claridad total. Es ausencia que enmarca la presencia, que le da profundidad y sentido de existencia. Sólo en la oscuridad pueden distinguirse las cualidades de la luz, y es entre la luz que la sombra subsiste. Pero no se trata de oposiciones directas. Dice el poeta y fotógrafo francés Philippe Brame “la lumière n’est plus le contraire de l’ombre puisqu’elle peut toute seule se “porter ombrage”, tandis que l’obscurité n’est possible sans la lumière” [la luz no es lo contrario de la sombra, ya que ella por sí sola puede “portar sombreados”, mientras que la oscuridad no es posible sin la luz]².

En su libro *Fotografía y motivo poético* (2015), Llorenç Raich el silencio, el vacío y el abismo son partes inherentes a la creación de poesía en fotografía. A ellos le añade la noción de oscuridad en su acepción metafórica: la noche. Para él son aspectos diferentes, pero relacionados que se manifiestan tanto en el proceso de creación como en la obra misma con una misma intención: no decir, no evidenciar, ocultar.

Para Raich, el silencio es el estado contemplativo previo a la creación: “Si a la palabra antecede el silencio, al motivo fotográfico antecede la oscuridad. La palabra adquiere sonoridad al ser declamada o leída; el motivo necesita de un resquicio de luz para ser visualizado[...] Silencio y oscuridad son los orígenes respectivos de la palabra y la imagen.” (2015, p. 31). No obstante, la cualidad contemplativa del silencio, a nuestro parecer, no sólo sitúa al silencio como principio previo de creación, está presente en ella como testigo y parte

² <http://www.philippebrame.com/>

originaria del motivo poético; puede fungir como escenario o elemento de contraste que proporciona el descanso visual necesario para apreciar el motivo con mayor claridad. Pero también pueden ser el motivo mismo. La noche, la oscuridad, el vacío son, a nuestro juicio, otras formas de silencio.

El silencio es también una manifestación de la ausencia. La elipsis, la economía del lenguaje como la escases o falta de elementos, la predominancia de un color o tono, las tomas abiertas o muy cerradas donde predomina el fondo, la poca claridad o desenfoque, escasa textura, etc., son otros recursos visuales que expresan silencio.

3.2.6. Instante

“El tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nadas”, nos dice Bachelard (2002, p. 11). El pasado es un fantasma, el futuro, una ilusión. Entre ambos, la conciencia del presente como único momento posible. Y, sin embargo, es difícil desprendernos del sentido de continuidad que propicia el devenir. Al hablar de instante en poesía de la imagen nos referimos a tres dimensiones del término: no sólo la temporal, también a la poética y la propiamente fotográfica.

Al disparar el obturador, en medio segundo el fotógrafo captura un fragmento de realidad en un espacio y tiempo determinados. La imagen producida es un registro de ese instante. Para Cartier-Bresson, el poder elocutivo de una fotografía está dado por la capacidad del fotógrafo de capturar “momentos decisivos” cuidando, al mismo tiempo, la composición y los detalles técnicos.

El tiempo natural del lenguaje es horizontal, sucesivo, se inscribe en el flujo continuo del devenir y su estructura es un reflejo de esta continuidad; su forma natural es, por tanto, narrativa. Lo que hace poético a cualquier lenguaje artístico es entonces no sólo su desviación formal y significativa sino su capacidad de detener el flujo temporal y sintetizar el instante donde se devela el interior del ser y su experiencia: el ser y su estar *en el mundo*, el existente (*dasien*) en el momento de la desocultación del ser. Ese corte que Bachelard llama tiempo vertical, ese instante metafísico donde se condensan múltiples simultaneidades y se cifra toda una visión del universo (2002). La prosodia y su tiempo horizontal, organiza sonoridades sucesivas en el poema, “rige cadencias, administra fugas y conmociones” nos dice Bachelard:

Aceptando las consecuencias del instante poético, la prosodia permite acercarse a la prosa, al pensamiento explicado, a los amores tenidos, a la vida social, a la vida corriente, a la vida que corre, lineal y continua. Mas todas las reglas prosódicas son sólo medios, viejos medios. El fin es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que, ordenándose, las simultaneidades demuestran que el instante poético tiene perspectiva metafísica (Bachelard, 2002, p. 94).

La poesía fija la intensidad de un momento en el devenir de la vida, irrumpe en el fluir del tiempo como rayo de luz que invita a detener la mirada sobre aquello que ilumina, provocando así una ruptura no sólo sintáctica o lingüística sino también sobre la percepción temporal: el sentido de la duración se detiene, el tiempo se convierte en “un presente puro”, como lo llamaría Paz, un instante complejo donde todo cabe, donde los contrarios son uno, lo visible y lo invisible, lo permanente y lo fugaz, lo material y lo inmaterial, la razón y la imaginación, el pensamiento y los sentidos. “Toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real” (Paz, 1998, p. 98).

El instante puede prolongarse tanto como el poeta esté dispuesto a ir al fondo, entre más profundo es el significado de un poema, más ambiguo su lenguaje. En la comprensión de los distintos niveles de profundidad del poema ocurre el fenómeno de la revelación, el entendimiento que es un atisbo de lo inefable y ocurre en ese tiempo vertical que va de lo profundo y nos catapulta al punto más elevado. Un ejemplo es el poema más estudiado de la literatura mexicana: *Muerte sin fin*. En sus primeras estrofas refleja el tiempo detenido en el instante en que el poeta observa un vaso de agua y se mira a sí mismo en su reflejo, este instante se prolonga en profundas reflexiones sobre la vida, los límites del cuerpo, la figura de dios y las creencias religiosas, el universo, el propio tiempo. La ambivalencia temporal que se da en el poema y la ambigüedad de los contenidos permite múltiples interpretaciones y lecturas. De la misma manera, según el nivel de entendimiento será el nivel de profundidad o altura que consiga el lector como revelación.

En fotografía, la imagen poética visual se materializa, se vuelve visible. Se crea en un acto instantáneo que la hace, en sí misma, un corte temporal y espacial en el que se sintetizan hechos, emociones, objetos, sensaciones. A diferencia del poema textual, la fotografía parte de la realidad y no de la idea, la emoción o pensamiento como eco de lo real, su materia no son las palabras y su significado, sino el fragmento del mundo que retrata. Desde ahí, desde esa pequeña porción de realidad, el fotógrafo construye su discurso, lo dota de sentido: objetos, paisaje, personas que en ella aparecen se convierten en símbolos, metáforas, escenarios de un significado mucho más complejo.

Bachelard le llama vertical al tiempo poético no sólo por su instantaneidad como irrupción del flujo de la duración, sino también por el desplazamiento que implica descifrar un

poema: por un lado hacia el interior del individuo, hacia la profundidad del ser y el entendimiento del mundo; y por otro hacia las alturas de la claridad y lucidez, hacia los estados más elevados de la experiencia humana. María Zambrano, en su reflexión sobre la razón poética lo expresa bellamente: “De no tener vuelo el poeta, no habría poesía, no habría palabra. Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es, también, liberación de quien la dice” (1996, p. 173). El instante es soledad, nos dice Bachelard. Nos aísla de todo y de todos, pero sólo en él, en su silencio, se accede a la revelación.

3.2.7. Revelación

La experiencia poética a menudo se ha equiparado a la experiencia mística. En parte, quizás, por la inmanente condición enigmática no sólo del poema en sí mismo, sino de la fuerza que lo produce y, mayormente, por la repentina claridad que conlleva la conciencia de lo inefable. En diferentes religiones, se habla del encuentro con la divinidad, con una entidad o inteligencia suprema que produce un instante de lucidez, un sentido de unidad total con el universo. “La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza, que es también un regreso a nuestra naturaleza original”. (Paz, 1998, p. 137). La diferencia entre ambas es que en la religión, se devela un misterio divino, ajeno al ser humano, mientras que en la poesía lo que se descubre es el ser: “es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo”.

Pero como Paz apunta, no se trata de un juicio ni una interpretación de la naturaleza humana: “El surtidor del ritmo-imagen [la poesía], expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original, cualquiera

que sea el sentido inmediato y concreto de las palabras del poema” (1998, p. 148). En poesía, la oposición que se trasciende no es entre lo humano y lo divino o sobrenatural, sino entre la vida y la muerte, esa condición del hombre que lo determina como ser impermanente, ese ir-hacia-la-muerte que llevó a Heidegger a escribir su célebre *Ser y tiempo*.

La palabra poética “no es propiamente el lugar de un decir, dice Valente, sino de un *aparecer*”. En fotografía, el momento revelatorio podría equipararse a la experiencia estética. Ese goce en la percepción que se da como resultado del encuentro con la belleza visual o con cualquier imagen artística que provoque una emoción o sensación en el observador.

No obstante, aunque a menudo se den simultáneamente, la revelación poética implica un instante de lucidez en la comprensión del ser, de lo inefable; se trata de una experiencia de unicidad en la que el hombre se percibe a sí mismo y al mundo como un todo donde las fronteras entre contrarios se desvanecen. El estado del que habla André Breton en su segundo manifiesto surrealista en el que “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente.” Ese estado en el que “el hombre es lanzado a ser todos los contrarios que lo constituyen.” (Paz, 1998, p. 155).

Explicar, analizar o simplemente transmitir esta experiencia, ya sea textual o visual, es tan complejo como explicar la creación que la provoca. Si se observan sus huellas en una fotografía, se podría partir de lo que llama Llorenç “motivo poético integrador”, que se refiere al elemento o conjunto de elementos que disparan el discurso poético de la imagen. “Lo invisible se hace visible por la capacidad de un motivo poético de actuar como un velo que esconde, de forma latente,

una realidad que sólo se revela tras una lectura condicionada por un estado receptivo más que deductivo”. (Raich Muñoz, 2015, p. 29). Pero la revelación, aunque guarde sus trazos en la imagen, sólo puede ser expresada por quienes la experimentan: el autor y el público o el investigador. Si no se vive, difícilmente se transmitirá.

La revelación es un proceso individual y personal. Inefable como la poesía misma. Se experimenta de manera disímil por cada persona en circunstancias análogas, e incluso una misma persona puede experimentar una revelación diferente en un momento distinto. Se puede intentar expresar a partir de la lectura metafórica de una fotografía y de la experiencia estética que se experimenta, de la emoción y grado de conmoción que ésta produce –y es lo que se hace aquí– pero su descripción siempre será limitada ya que, de algún modo, se trata de un proceso de “traducción”, no sólo del lenguaje visual a las palabras, puesto que éste es percibido y decodificado al mismo tiempo a nivel racional y sensitivo por la persona, y esta decodificación intelectual, emocional y estética puede detonar un instante de entendimiento total, de unidad de sentido muy difícil de traducir al lenguaje escrito.

IV. POÉTICA DE LO INVISIBLE



“D etener lo inasible. Hacer durar el instante, lograr que los dedos de nuestros ojos palpén el misterio que se desprende a veces de un objeto, o se aloja en un ser o en las sombras de un ser y de un objeto”. Estas palabras de Xavier Villaurrutia sobre las “operaciones poéticas” de Álvarez Bravo (1974, p. 1057), bien podrían extenderse, por definición, no sólo a la poesía fotográfica en sí, sino al proceso de su lectura.

Una fotografía, como toda obra de arte, no posee un contenido unívoco, más aún la creación poética. La plurivocidad de la imagen permite diferentes aproximaciones para su estudio, cada una desde diversas perspectivas según lo que se interese observar y desde dónde se parta. No obstante, el proceso de análisis es particularmente complejo en estudios sobre obras donde no se puede sustraer la subjetividad propia del discurso y donde lo que se pretende analizar de éste es un más allá del texto, tan etéreo e indefinible, como la poesía misma.

Para elaborar una poética que observe los principios de la fotografía como lenguaje poético, y que construya un sistema de conocimiento desde el espacio creativo donde se manifiestan las cualidades de la poesía, se debe tomar en cuenta la fragilidad y sinuosidad del propio lenguaje poético y su inherente resistencia a la contención. Como se observó en capítulos precedentes, hay principios poéticos que son objetivos, medibles o al menos susceptibles de describir. Sin embargo, aún cuando se cumplan estos principios en una imagen, ésta no será tal si no se percibe en ella aquellas propiedades que la hacen trascender lo visible. El sentido propiamente poético es difícil de aprehender, no deja de ser inefable: “Inefable por cercano, por carnal; inefable por inaccesible, por ser el sentido más allá de todo sentido, la razón última por encima de toda razón” (Zambrano, 1996, p. 119). El carácter polisémico y muchas veces hermético de la poesía fotográfica en cualquiera de sus manifestaciones, puede dar origen a una lectura subjetiva especulativa o bien puede caer en la sobreinterpretación del discurso metafórico.

El enfoque hermenéutico es, sin duda, una de las aproximaciones teóricas más adecuadas para el estudio de obras poético visuales. Sin embargo, para realizar un análisis de la poesía en fotografía hay que sortear ciertas dificultades similares a la inco-

IV. POÉTICA DE LO INVISIBLE

modidad que experimenta Barthes “de ser un sujeto que se bambolea entre dos lenguajes, expresivo, el uno; crítico, el otro” y que evidencia su “resistencia furibunda a todo sistema reductor” (1989, p. 34). Por un lado, como bien lo apunta Marzal Felici, la hermenéutica es “poco favorable a concretar orientaciones metodológicas para la “lectura” de la obra de arte, oponiéndose a construir una ontología de la comprensión” (2011, p. 148). Por otro, la fotografía “convoca al lenguaje expresivo de la subjetividad más radical” (2011, p. 149) lo que dificulta la profundidad semántica de su lectura.

Por ello se consideró establecer una metodología de exploración que permita un análisis de las condiciones y elementos objetivos de la imagen, pero que sea, a su vez, lo suficientemente flexible para admitir una lectura polisémica e integral de los diferentes niveles de significación poética. De esta manera, se propone una doble lectura: la primera corresponde a una aproximación objetiva de lo visible, una lectura morfológica estructural de la imagen donde se revisen sus características manifiestas vinculadas al discurso poético; y la segunda, una lectura integral que no sólo observe la articulación del punto de vista del fotógrafo, como propone Felice, sino que explore la enunciación poética, las formas de expresión de lo intangible, lo que la imagen oculta para mostrar, un proceso más que de interpretación, de descubrimiento que se acerque a la esencia de la poesía, una lectura revelatoria como denomina Felipe Vázquez a la crítica literaria que va desentrañando lo poético desde la resonancias de la creación. Una poética de lo invisible.

4.1. Leer una imagen

Leer es interpretar. Pero este verbo aplicado al estudio de una obra de arte implica al menos tres acepciones: interpre-

tar puede referirse, por un lado, a la explicación subjetiva del fenómeno observado [“concebir, ordenar y expresar de un modo personal la realidad” (Discurso; Real Academia Española, 2017)]; por otro, a la traducción del lenguaje artístico en otro lenguaje [disciplinar, técnico, común, etc.]; y, finalmente, a la primera acepción que señala la Real Academia: “Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto” (2016). Aquí nos referimos a la lectura como interpretación en términos hermenéuticos: es decir, a la búsqueda del sentido de la obra a partir del conocimiento de elementos objetivos y de la exégesis del contenido no textual, desde la auto-comprensión de la situación subjetiva como lector-investigador (Gadamer, 2007).

Toda lectura es un proceso dinámico, histórico y contingente *per se*. Es decir, es una posibilidad. Pero una posibilidad que debiera ser acotada teóricamente por los márgenes que impone el objeto mismo. No obstante, en la práctica, uno se enfrenta a la sutileza y amplias zonas de indeterminación del propio objeto de estudio. Como expresa Iser, el problema es “dónde situar los límites de la interpretación de una representación cuya condición de posibilidad es precisamente la carencia de límites previsibles” (Iser, 1987, p. 215).

Una fotografía, no es, como se ha dicho tantas veces, una reproducción fiel de lo real. Por lo tanto, su lectura tampoco puede ser lineal ni absoluta. Desde el momento en que el fotógrafo elige, encuadra un objeto desde cierto ángulo y dispara lo convierte en otra cosa. El encuadre es un corte en el continuum del espacio y del tiempo: un instante congelado que crea un nuevo espacio bidimensional y que expresa en sí mismo una enunciación. La intervención del fotógrafo, tanto en la elección de la toma como en los procesos de producción y postproducción, hace de la realidad retratada una imagen, es decir, una representación que otorga un nuevo

sentido tanto al medio [la fotografía] como al objeto representado. No sólo trata entonces de lo que se ve en ella, del sujeto fotográfico, del suceso, es la construcción de una idea que puede ser compleja o sencilla, directa o velada: “preserva la particularidad del suceso registrado y elige un instante en el que las correspondencias de esas apariencias particulares articulan una idea general” (Berger & Mohr, 2007, p. 122). Esta construcción de una idea es un discurrir: es el discurso de la imagen. Como texto visual, una imagen fotográfica puede tener diferentes lecturas. En términos epistemológicos podría hablarse de una lectura objetiva, donde se observan los contenidos literales a un nivel denotativo; y una lectura subjetiva donde se decodifica el contenido connotativo de la imagen [contextual, cultural, simbólico e indicial] y se interpreta el sentido metafórico y semántico dentro de su pluralidad [fig. 37].



Fig. 37. Discurso poético fotográfico. Interpretación © Mónica Sánchez Escuer

La percepción de quien observa la fotografía y sus parámetros de interpretación estarán condicionados por el entorno histórico, social, cultural y cognitivo. Es decir, el horizonte de perspectiva del espectador va a determinar por un lado la decodificación icónica, sintáctica y simbólica de la imagen, y por otro la interpretación contextual, cultural y cognitiva de su discurso [fig. 38].

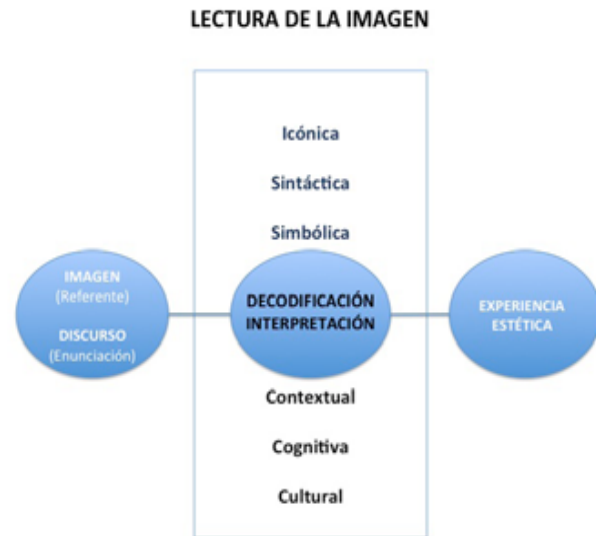


Fig. 38. Lectura de la imagen © Mónica Sánchez Escuer

En el proceso de lectura, el poder comunicativo de la imagen se incrementa en dos sentidos: por un lado de acuerdo al nivel de iconicidad de la imagen y la cantidad de información que ésta contenga [marcas textuales] en lo que Berger denomina “las apariencias instantáneas del suceso” (2007, p. 121), junto con lo que no aparece en la fotografía pero implica otros sucesos no fotografiados o ideas cuya coherencia

amplía el campo de significación de la imagen. Por otro lado, en la medida en que el espectador reconoce el suceso [motivo o sujeto fotográfico], decodifica las marcas contextuales, espaciales y temporales y las conexiones a otros sucesos o ideas como señala Berger, pero también, –algo de lo que no habla Berger– es que el espectador puede ser capaz de descifrar no sólo los vínculos entre los sucesos sino conexiones significativas más complejas culturales, cognitivas y simbólicas conforme a sus posibilidades y conocimientos. De acuerdo al horizonte de recepción de éste, a mayor información decodificada, mayor comprensión de la enunciación. Es decir, el círculo de comprensión se ensancha [fig. 39].

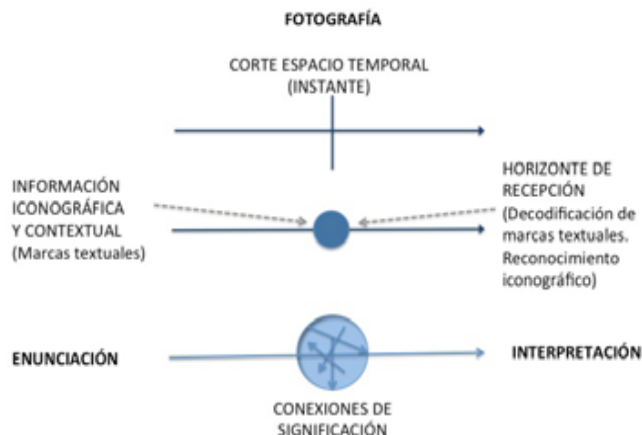


Fig. 39. Reelaboración propia de los esquemas de John Berger.

Las habilidades cognitivas y conocimientos previos son determinantes en la comprensión. Por ello habría que considerar la procedencia y la expectativa del espectador: no sólo hay diferentes lecturas, hay también distintos niveles de profundidad de la lectura determinados por el tipo de espectador y sus intereses particulares que podríamos resumir en tres tipos:

1. El espectador común. Es aquél que no tiene un conocimiento profundo del arte o de la fotografía como expresión artística. Puede poseer cierta cultura o nulos conocimientos de historia del arte sin embargo, es capaz de apreciar una imagen, comprender su contenido denotativo y connotativo [o al menos ciertos aspectos de éste] y experimentar el placer estético. Su interés se limita al disfrute de la obra.

2. El espectador creador. Es el fotógrafo profesional o aficionado que es capaz de observar una pieza desde sus aspectos técnicos, compositivos y estilísticos, y descifrar su sentido más allá del placer estético. Su interés está determinado por su propia producción fotográfica. Puede tomarla como reto o estímulo, incluso, puede pensar en la pieza como materia de una nueva creación en un proceso de apropiación.

3. El espectador especialista. Es el estudioso, crítico o teórico de la imagen que posee conocimientos profundos sobre historia, técnica y metodología de análisis, capaz de observar los aspectos morfológicos, compositivos y sintácticos de la fotografía, analizar su estructura semántica, leer los distintos niveles de connotación y descifrar las diferentes conexiones significativas.

Toda lectura es objetiva y subjetiva a la vez. El espectador común lee el contenido denotativo y connotativo de la imagen que es capaz de descifrar y esta lectura tiene un peso especí-

fico en su valoración subjetiva. Por su parte, el creador lee la obra bajo la óptica y matiz de sus preocupaciones temáticas y estéticas. Mientras que el crítico o estudioso, por más objetivo que intente ser en su análisis no puede desprenderse, por un lado, de su propia condición cultural y contextual, de su horizonte de perspectiva, y por otro, está sujeto a los límites de su historia y comprensión efectual, como la llamaría Gadamer (2007, p. 370). El estudio de los contenidos connotativos de una fotografía tiene un alto grado de subjetividad en relación a la percepción de lo no dicho, al efecto emocional que provoca y a la selección de los propios parámetros de análisis. Esto es especialmente importante cuando se analiza el contenido poético de la imagen donde el nivel connotativo, simbólico y metafórico es parte fundamental del discurso. No obstante, si bien es cierto que la decodificación de la información y las conexiones significativas de una imagen son importantes en la comprensión de la idea y la lectura de su discurso en distintos niveles, no necesariamente influye en la experimentación del placer estético. Un espectador común puede disfrutar plenamente de una obra independientemente de la información que tenga de ella, sin embargo, haría falta un estudio desde la teoría de la recepción para puntualizar en qué medida se relaciona el grado de comprensión y conocimientos de una fotografía y la experiencia estética.

Tanto en el desarrollo de una metodología como en su aplicación se considera importante que se tome en cuenta no sólo el tipo de espectador-analista al que está dirigida, sino saber y advertir que no hay un “tipo ideal” de espectador, y que la percepción de éste variará de acuerdo a múltiples factores que van de lo personal a lo profesional. Aún cuando la metodología esté orientada a ser una herramienta para especialistas, ésta debe ser lo suficientemente flexible para moldearse a los ojos del analista y adaptarse a las condiciones objetivas de la investigación o estudio.

4.1.2. Lectura y subjetividad

Un libro, un poema, una fotografía, mientras permanece cerrado, guardado en un cajón, “es una cosa más entre las cosas”, diría Borges (2001). No es sino hasta el momento en que se abre a la mirada y encuentra a su lector, su observador, cuando ocurre el hecho estético. “Podemos llegar al concepto de que la poesía es la experiencia estética”, propone Borges, pero al entender ésta como un proceso de descubrimiento, en cualquier obra artística necesariamente se experimenta en dos momentos: el de la creación, cuando el poeta, pintor o fotógrafo va develando el poema, el cuadro o la imagen, y el del encuentro con el lector u observador. Esta premisa nos lleva a la reflexión de aspectos singulares tanto del proceso creativo de una imagen como la de su percepción y lectura. Una visión similar al círculo hermenéutico de la triple mimesis de Ricoeur pero donde la configuración y la reconfiguración son experiencias estéticas con cierto grado de independencia.

Todo lenguaje, visual o textual, es diálogo. En el lenguaje poético el diálogo comienza en el interior del poeta: en él se revela el ser y el estar siendo, el ser en el mundo, como lo contempla Heidegger. Y ese ser que se revela en el poema comparte cualidades universales que resuenan en los otros al ser leído. El poema sintetiza un diálogo triple: del poeta con el mundo, del poeta consigo mismo, del poeta con el lector. El primero y el último diálogo cierran el círculo: el poema nace del mundo y regresa a él en un proceso de resignificación. La subjetividad del poema visual se desplaza según el observador: mientras es creado, primero, y contemplado, después; cobra sentido en cada individuo que le otorga significado. La creación como primera lectura, y la lectura desde la creación son un acto poético, y lo que se devela en el proceso es el

sentido de la propia obra. El sentido se elabora en el proceso de descubrimiento: del fotógrafo en la configuración de la imagen, la toma y la postproducción de la fotografía, y del vínculo de la obra con el público donde se recrea y varía en la reconfiguración cada vez que la imagen es descubierta por un observador. Sin embargo, esto implica que el sentido no nace en uno o en otro proceso, es múltiple y dinámico, se enriquece en cada lectura, incluyendo la de su creador.

Todo arte, y la poesía particularmente, crea objetos de resonancias. “Cada lector busca algo en un poema. Y, como advierte Paz, no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro (1998). Cuando se escribe un poema o se toma una fotografía, el tema siempre nos ofrece distintas vías o formas de abordarlo. En todo gran poema hay más de un cruce de caminos, nos dice Eduardo Milán, pero hay algo que nos lleva a explorar unos sobre otros: “[...] el placer mayor es percibir la elección de un camino y no otro, la apuesta por la dirección única que nos guiará por donde sólo intuimos y no necesariamente sabemos.” (2006, p. 7). Hay rumbos que resuenan en nuestra percepción y otros que no nos dicen nada. Esto ocurre en ambos procesos: en el momento de la observación o lectura y en el propio momento de creación.

En la imagen o poema están las huellas del proceso de descubrimiento de su creador y, si tiene suerte, éstas serán descifradas por el lector. Pero lo hará con sus propios pies, su propio peso, desde su horizonte de perspectiva lo que a su vez enriquece el sentido de la poética visual. En ocasiones la fotografía, el motivo e imágenes poéticas, no encuentran ninguna resonancia en la experiencia del observador, o bien puede llevar a inéditos destinos, develaciones que el fotógrafo jamás imaginó. Es el público el último eslabón de la cadena creativa: quien percibe, valora, interpreta y da un significado particular a cualquier manifestación artística.

Platón consideraba al oyente de poesía¹ como el último eslabón de una cadena provista del magnetismo poético que produce una suerte de hechizo envolvente y seductor. Esta cadena inicia con el poeta al escribir inspirado por dioses y musas, y es mediada por el intérprete o rapsoda que pregona los poemas. En cada uno de los tres eslabones o anillos tiene lugar el acto poético cuyos extraordinarios efectos no podían explicarse sino a través de la naturaleza divina: “Por medio de estos anillos el dios atrae el alma de los hombres, por donde quiere, haciendo pasar su virtud de los unos a los otros” (Platón, 1981). El poeta, “una cosa leve, alada y sagrada”, al escribir, lo hace desde un estado fuera de la razón y la conciencia, no posee sino que es poseído por un don divino, escribe bajo el influjo de la inspiración de las musas y la sabiduría de los dioses “[...] y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia” (Platón, 1981). Este estado de exaltación es transmitido al intérprete y al lector, hasta el último escucha, y todos son poseídos por la fuerza magnética de la poesía, que embriaga al tiempo que alumbraba. En su *Poética* (2000), Aristóteles considera que el valor del poema radica en su capacidad de mimesis, de imitación y transmisión de la experiencia humana, por lo que se infiere que el poeta debía tomar en cuenta al público ya que es quien reconoce o no las formas de realidad que el poeta intenta mimetizar, recrear en su obra. El objetivo de la mimesis artística para Aristóteles es provocar una catarsis en el público a partir del vínculo que establece la obra entre la realidad recreada y la experiencia del individuo. No obstante que la obra la obra vive y se sostiene por sí misma, la capacidad del poeta de producir el efecto de ciertas formas de realidad es puesta a prueba por el público.

¹ En la Grecia Antigua y en general antes de la imprenta, la poesía se escuchaba a través de rapsodas como Ion, con quien dialoga Sócrates en la célebre obra de Platón.

Con estas dos perspectivas del pensamiento clásico como fundamento de debate, se han desarrollado múltiples reflexiones sobre el papel del observador en la creación, apreciación, interpretación y función social del arte y la poesía, que podrían agruparse en dos vertientes generales según el grado de relación entre el objeto artístico y el sujeto que lo mira: aquellas que abogan por la autonomía creativa cuyo extremo puede ubicarse en el paradigma romántico que signaba el valor del arte por el arte mismo donde se pensaba en el público como un espectador que debía rendirse ante el talento del artista; y aquellas posturas que entienden el arte como comunicación cuyo sentido último es otorgado por el público y que surgen en el siglo XX.

El rol del observador ha cambiado significativamente desde los inicios de las Vanguardias. El arte y la literatura, al romper con los paradigmas formales y discursivos tradicionales y dejar de buscar la mimesis con la realidad, exigen cada vez más conocimiento y sensibilidad del lector u observador en la interpretación y significación artística; y éste, a su vez, demanda mayor participación en el proceso creativo. No es gratuito que se desarrollaran paralelamente los estudios hermenéuticos y las teorías de la recepción en el arte y la literatura poniendo atención en la apreciación y la exégesis de las obras.

Hoy podría hablarse de dos transformaciones aún más radicales que han tenido lugar desde finales del siglo pasado diluyendo cada vez más la línea que separa al creador de su público. La primera inicia a en los años ochenta y noventa con el fenómeno que Bourriaud llama “estética relacional” (2008) y que se refiere a la producción de obras e instalaciones artísticas que se crean con el fin de que el público intervenga ya no como intérprete sino que, con su presencia activa sea copartícipe en la creación de la obra. El arte “es

un estado de encuentro donde se produce la elaboración colectiva de sentido” (Bourriaud, 2008). En literatura, como se analizó en el primer capítulo, este fenómeno se observa a partir del uso masivo de los medios digitales y la aparición de la llamada literatura electrónica o digital, desde donde se han creado poemas colectivos, cuentos y novelas con desenlaces propuestos por el público, y que se ha complejizado y extendido en la intermedialidad y transdiscipliniedad con creaciones híbridas que han dado lugar a lo que se denomina literatura expandida con un público participativo potencial tan vasto como los usuarios de las redes y medios sociales.

En fotografía este fenómeno ha transformado significativamente las relaciones intersubjetivas en el campo de las artes visuales: ha generado un público-productor que se retroalimenta de sí mismo, es decir de espectadores-realizadores que comparten y crean sus trabajos en y para las redes sociales.

Ya no se trata de la imagen como entidad aislada, sino del choque, una colisión que se da con el entorno de recepción: La misma imagen tendrá lecturas totalmente distintas si se la mira en un museo, una portada de revista del corazón o un parabús. La imagen no vive por sí misma, sino que vive en un entorno, en un contexto que lo mismo es cultural que cronológico y geográfico (Colorado Nates, 2016).

Por otro lado, la apropiación y recreación de obras ajenas (remix) es un fenómeno que si bien ha existido desde los inicios del arte, en lo que va del siglo XXI ha proliferado de manera nunca antes imaginada y se ha extendido hacia el público quien, a raíz de las facilidades que ofrecen las tecnologías digitales en la producción y difusión artística, y de la masificación del uso de internet y las redes sociales, es capaz de crear su propia obra a partir de fragmentos o piezas de autores conocidos o difundidos en la red.

Este fenómeno merece un estudio aparte. Aquí lo que nos interesa subrayar es la importancia de la percepción sobre la imagen que tiene el público observador en los dos niveles de lectura: objetiva y revelatoria. ¿Qué le dice una imagen de su poesía?, ¿a qué elementos pone atención? Al inicio de esta investigación nos preguntamos ¿qué es lo que el público percibe en una fotografía que lo lleva a definirla como poética?, ¿qué elementos referenciales, formales, emocionales o simbólicos en la imagen son percibidos como parte de un discurso poético? Para buscar posibles respuestas y obtener un panorama que nos sirviera de guía en la realización de una metodología de análisis más precisa, se llevó a cabo un estudio exploratorio a manera de encuesta sobre la percepción de una serie de imágenes elegidas previamente bajo dos criterios derivados de nuestra hipótesis originaria:

1. La ambigüedad como característica central de una imagen poético-visual establecida por su baja iconicidad y escasos referentes.
2. La narrativa como oposición frente al discurso poético con base en los argumentos que establece Bachelard para definir el carácter instantáneo y sintético de la poesía en oposición a la narrativa cuya estructura responde a un proceso de duración (2002).

De esta manera, se eligieron doce imágenes de artistas contemporáneos y se expusieron a tres grupos distintos en diferentes ocasiones [como muestra aleatoria simple] a quienes se les repartió un breve cuestionario. La primera pregunta determina el calificativo de la imagen: poética, narrativa, ambas, otro. Y de ahí los encuestados eligieron, de una lista de elementos, las razones de su respuesta.² Lo más sor-

2 Un resumen sobre los resultados y más detalles sobre la metodología puede consultarse en los anexos.

prendente de las respuestas fue el hecho de que, en varias fotografías, las mismas cualidades fueran designadas como poéticas o como narrativas. Esto nos llevó a replantear los parámetros de análisis y a descartar el binomio poesía/narración como eje metodológico de contraste. Por otro lado, fue de gran utilidad para detectar y definir los principios de la poesía fotográfica expuestos en el capítulo anterior, y las respuestas ayudaron a depurar, incrementar y organizar la lista de cualidades y elementos compositivos y técnico visuales que pueden observarse en la construcción de una imagen poética.

4.2. Propuesta metodológica

Existen diferentes aproximaciones metodológicas en el estudio de la imagen, sin embargo se consideró necesario crear un modelo específico que escrutara la poeticidad de una fotografía a partir de los principios propuestos. Como se ha expresado desde el inicio, en este trabajo se propone un acercamiento a la poesía fotográfica desde dos vías: la que se deriva de la poética de lo visible donde se observan los fundamentos poéticos –el ritmo, la subversión del lenguaje y la ambigüedad– expresados en la construcción de la imagen desde los elementos contextuales, morfológicos y compositivos; y aquella que parte de la poética de lo invisible, es decir, una lectura integral de la imagen en función de sus posibilidades enunciativas y revelatorias desde la *poiesis* como práctica creativa del fotógrafo y como co-creación en la experiencia estética del observador.

El objetivo de esta propuesta es crear una guía, un marco de referencia que permita a los estudiantes de artes visuales, fotógrafos e investigadores por un lado, detectar los principios poéticos de una imagen en través de la disección detallada

de sus características en relación con la construcción del discurso poético y, por otro, proporcionar algunas herramientas para observar –y con ello estar en la posibilidad de crear– la construcción del entramado poético desde una visión integral de la misma.

Consideramos que el proceso metodológico debe iniciar, entonces, como un análisis estructural objetivo de la imagen para, entonces, dar paso a la interpretación global del sentido. Este es el proceso de explicación necesario para arribar a la comprensión. Como lo explica Ricoeur:

Si [...] consideramos el análisis estructural como una etapa –si bien una necesaria– entre una interpretación ingenua y una analítica, entre una superficial y una profunda, entonces sería posible ubicar la explicación y la comprensión en dos diferentes etapas de un único arco hermenéutico (Ricoeur, 2001, p. 99).

Esto no significa que nos inclinemos por una perspectiva estructuralista en sentido estricto, es decir, que la fortaleza del análisis radique en la estructura; sin embargo es importante ésta como una primera etapa de la lectura analítica que, por un lado, permita descifrar el lenguaje literal objetivo y el lenguaje simbólico visible u obvio como lo llama Barthes (1986); y por otro, abra un puente a la interpretación entre lo que la imagen dice y lo que no dice: la poética de lo invisible.

Se decidió tomar como punto de referencia la propuesta multifocal de Javier Marzal Felici que describe en su libro “Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada” (2011), donde propone cinco niveles de lectura: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y la articulación de todos ellos, en una interpretación global. Éstos los resumió en un cuadro analítico con la intención de que sirviera como guía en la lectura. El cuadro proporciona un panorama amplio de las características de una fotografía, sin embargo, se

consideró que es poco esclarecedor de la poética fotográfica, aún cuando en la interpretación global el análisis se concentrase en las cualidades poéticas de la imagen. Por esta razón se creyó necesario construir un marco metodológico de lectura más preciso a partir de la interacción entre los elementos propiamente fotográficos [contextuales, morfológicos y compositivos] y aquellos principios que definen el discurso poético de una imagen desarrollados en los capítulos precedentes [ambigüedad, subversión, ritmo, imágenes poético-visuales].

De esta manera se propone una lectura estructural a partir de un matriz donde se observe dicha interacción: un análisis matricial de la imagen en sus niveles contextual, morfológico y compositivo pero en función del papel que juega cada elemento o característica en relación a las cualidades poéticas del discurso analizando los procesos, la subversión del lenguaje, las formas objetivas de la ambigüedad y las distintas manifestaciones del ritmo. En el siguiente nivel de lectura que para Marzal corresponde al nivel de enunciación, aquí se analiza la articulación del discurso poético a partir del motivo y la construcción de imágenes poético-visuales en la conformación del entramado poético, para dar lugar a una interpretación integral.

Para Marzal, el nivel enunciativo se refiere a la articulación del punto de vista del fotógrafo y a la interpretación global del texto fotográfico. “Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa” (Marzal Felici, 2011, p. 218). Para los propósitos de este estudio, dicha articulación se observa en términos de la construcción de la poesía fotográfica. En este nivel se puede observar la enunciación poética a través de las elecciones compositivas como el encuadre, el color, el ángulo, el plano y la perspectiva seleccionados; los

elementos morfológicos y simbólicos que se encuentran de la toma así como los gestos y la actitud retratada de los sujetos fotográficos. Pero se puede advertir también en lo no visible: en la falta o borrado expreso de las huellas enunciativas y de las marcas textuales, en el silencio en términos objetuales, en la ambigüedad creada a través del desenfoque, tratamiento y edición de la imagen.

La última dimensión de la lectura es la propiamente poética. Es un proceso complejo en el que se procura describir lo indescriptible: ese momento donde se producen a un tiempo la experiencia estética y el instante poético. Parte de una interpretación global pero, a diferencia de la propuesta de Marzal, en esta lectura se observa la articulación de todos los elementos objetivos, subjetivos y simbólicos en el tejido del entramado poético que se integran en los procesos lecto-visuales de la experiencia que podríamos llamar estético-revelatoria. En términos llanos, podríamos describirla como la percepción de la obra como un todo capaz de transmitir significados no explícitos que asombran, conmueven, sacuden al observador y que lo pueden llevar a cuestionarse a sí mismo y su relación con el entorno en el proceso que Heidegger describe como búsqueda de la verdad como “desocultación del ente en cuanto tal” (1988, p. 122). La fotografía que es poesía le devela una realidad [revelación] que trasciende lo visible y ello lo hace a través de la detención del tiempo [instante] en un escenario sin ruido [silencio], donde nada se interpone entre el motivo o imagen poética y el observador. Y es ahí donde el relámpago sucede: la imagen se abre y expone su otra dimensión, su poesía.

En resumen, se puede decir que el esquema matricial de lectura propuesto se compone de una serie de cuadros analíticos a partir de la descripción de los elementos contextuales, morfológicos y compositivos que contribuyen a la creación

del discurso poético en cada uno de sus principios. De este modo, las características objetivas de una fotografía son analizadas a la luz de los ejes transversales que componen los principios poéticos: subversión en el nivel del lenguaje; ambigüedad en el nivel de iconicidad y significación; ritmo en el nivel del equilibrio visual; imágenes poético-visuales en el nivel metafórico. En la interpretación integral de este tejido desde la observación del *silencio*, ese espacio neutro necesario para detonar el *instante*, referente al corte temporal y a la profundidad de sentido (derivado de la idea del instante poético de Bachelard).

Cada uno de ellos representa un nivel de lectura de la poesía fotográfica y se integran en el entramado poético, y que se refiere al nivel de enunciación en el que se sintetizan todos los elementos, visibles y no visibles, que otorgan un sentido poético a la imagen. Aquí se tejen elementos como el motivo poético de Llorenç Raich y lo que llamó Barthes el tercer sentido o sentido obtuso, lo no obvio, lo que está enmascarado, que se manifiesta fuera de la cultura del saber. El entramado poético, como se ha expresado con antelación, es la conformación del todo, es el tejido visible que insinúa lo intangible de la imagen a partir del cual es posible la revelación poética, ese instante en el que se percibe y comprende la obra en su profundidad y su altura, en su unidad de sentido. La revelación es una experiencia estética, pero es, además, síntesis poética donde lo visible y lo inefable se funden, conmueven, trasfiguran la realidad y transforman al observador.

4.2.1. Lectura de los elementos estructurales

Sobre la composición fotográfica hay una variedad de textos que se diferencian entre sí básicamente por la jerarquía

zación y forma de agrupación de los distintos elementos que construyen la sintaxis de la imagen. Para este nivel de lectura se optó por tomar los elementos considerados por el doctor Lauro Garfias en sus notas sobre composición fotográfica (2018), sin embargo, dadas las especificidades del texto poético visual, se eligió la división estructural que propone Marzal Felici [con algunas diferencias], donde, en el nivel denotativo, se distinguen los aspectos formales y materiales de la fotografía [morfología], de los recursos y las relaciones entre éstos elementos que conforman la sintaxis [composición]; bajo el entendido de que los aspectos morfológicos son parte de la composición fotográfica y cumplen por sí mismos un propósito comunicativo.

4.2.1.1. Nivel contextual

En él se registran los datos generales que se conozcan sobre la fotografía: el título, el lugar y fecha de su producción, la procedencia de la imagen, el género a la que pertenece, la nacionalidad del autor y todos los datos y hechos biográficos que pudieran ser relevantes para la comprensión contextual de la imagen. En segunda instancia se anotan los parámetros técnicos que se conozcan: formato, cámara, soporte, objetivo, técnica, etc. En la imagen se observa la presencia o ausencia de marcas textuales que pudieran ubicar el lugar, el tiempo y la situación en que se creó la toma para, más adelante relacionarlas con la construcción de ambigüedad, de la subversión, del ritmo y de las imágenes poético-visuales.

4.2.1.2. Nivel morfológico

El plano morfológico se refiere a todos los elementos, formales y materiales del plano denotativo de una imagen. En primera instancia se elabora una breve descripción general de la fotografía, desde su materialidad [tipo y características físicas

del soporte, tintas e impresión] hasta una relación precisa de su contenido. Más adelante se continúa con las anotaciones sobre cada uno de los elementos que dan forma al contenido de la imagen: el punto, la línea, la escala, la forma, la textura, la tonalidad, el color, la nitidez, la iluminación y el contraste. En el análisis del discurso poético visual, estos elementos se deben observar desde las relaciones que cada uno establece con los principios poéticos.

Punto. Cuando se habla de punto en una fotografía puede referirse a dos aspectos: uno referente al grano o pixel y otro al punto de atención de la imagen [que tiene que ver más con la composición]. El grano puede producir cierta textura que indique alguna connotación espacial o emocional en la lectura. El grado de visibilidad del grano o los pixeles contribuye a precisar o diluir el nivel de iconicidad de la fotografía por lo que es un aspecto a considerar en la creación de ambigüedad.

Línea. Definida como sucesión de puntos que genera movimiento en la imagen. Puede desempeñar diversas funciones formales y estéticas, como lo señala Marzal siguiendo la exposición de Villafañe (2011, p. 182): separa planos, formas y objetos; delinea las figuras y las distingue del fondo; es clave en la dotación de volumen de los objetos; contribuye a la dinamicidad de la imagen al trazar puntos de fuga o coincidir con los ejes diagonales, incita y direcciona recorridos visuales dinámicos. Por otro lado, la línea es fundamental en la disposición del espacio y en la construcción del ritmo; sus características y posición dentro del encuadre pueden dotar de ciertas significaciones materiales o emocionales a la imagen.

Forma. Los objetos basan su identidad visual en la forma. En fotografía, la forma está dada por el objeto, por la distribución de los elementos y el trazo de líneas en el encuadre.

Las formas simples [círculo, cuadrado y triángulo] son fácilmente reconocibles y tienen connotaciones específicas que dotan de distintos significados a la imagen y pueden ser un recurso plástico útil en la creación de metáforas visuales.

Escala. Se refiere al tamaño de las figuras en la imagen. Las dimensiones del motivo poético en el espacio de representación tienen una connotación significativa en el discurso dependiendo del contexto.

Textura. Un ejemplo de una metáfora visual en su estado puro es la textura. La fotografía, en su carácter bidimensional, logra transmitir una experiencia táctil en el espectador no sólo a través de las características físicas de las superficies retratadas [madera, cristal, tierra, cemento, etc.] sino que crea texturas a partir de la luz y las sombras, del grano o pixel, del contraste y de la línea.

Color. Elemento morfológico que resulta de la absorción y reflexión de luz [longitudes de onda] en los objetos y que es capturado por la cámara. La cualidad del color y amplitud tonal va a depender del tipo de iluminación, la hora de la toma y del sensor de la imagen, la óptica, el filtro, etc.. De acuerdo a su naturaleza objetiva (Marzal Felici, 2011, p. 191), se distinguen tres parámetros: matiz que corresponde propiamente al color [la longitud de onda absorbida]; la saturación, que se refiere a la intensidad y grado de pureza del color; y el brillo, la luminosidad del color. El color es parte de la identidad del objeto [rojo: manzana, fresa; verde: limón, árbol] lo que permite construir metáforas visuales y alusiones simbólicas a otros espacios no visuales a través de la sinestesia [la percepción de una sensación a través de distintos sentidos] como sabores, aromas, etc. Posee cualidades térmicas con connotaciones temporales y emocionales: colores cálidos [amarillo, naranja, rojo] y fríos [verde, cian,

azul]. Como señala Garfias (2018), el discurso del color en el proceso compositivo tiene que ver con tres espacios de representación que nos parecen fundamentales en la poesía fotográfica: la percepción del color, relacionada con la psicología del color; la representación del color a través de la luz [“las diversas fuentes de iluminación y su interacción con el medio ambiente”]; la composición del color en la toma natural, con filtros o en la edición: el contraste, la armonía o estridencia entre colores complementarios y opuestos, el matiz, la luminosidad y la saturación. El uso del color es un recurso esencial para construir una determinada atmósfera en la imagen. La predominancia de colores fríos o cálidos, la saturación o el matiz acentúan las sensaciones que puede provocar el espacio en la fotografía. Su poder comunicativo en el discurso poético está fundamentado en la psicología del color y en los referentes naturales y simbólicos. Así, por ejemplo, una fotografía donde predominan los azules, puede transmitir serenidad, calma, profundidad; el azul se asocia al mar, al cielo, al aire, al hielo, a la noche. Si la gama de tonos va hacia el blanco, remiten al invierno, a la neutralidad, frescura o frialdad; y si van hacia el negro, pueden dar la sensación de misterio, de vastedad referida al universo o a la profundidad de la noche, de oscuridad en términos simbólicos. Si en la imagen predominan los blancos, puede comunicar paz, pureza, claridad, inocencia. El blanco como el negro puros son una forma de representar el silencio. El rojo representa la energía y las pasiones extremas: el amor y el odio; se asocia al corazón pero también a la sangre, al peligro, al infierno y a la muerte. El amarillo refiere a la alegría, la vitalidad, la calidez, ya que se asocia con el sol y el amanecer pero también a la sequía, el desierto y el fuego, mientras que el naranja, al atardecer, la plenitud y el disfrute.³

3 Sobre el tema, se recomienda el texto de Eva Heller *Psicología del color*, editado por Gustavo Gili [2010].

Tonalidad. En una fotografía monocromática, el blanco, el negro y toda la gama de grises representa la escala tonal. Cada tono surge del color original y de la iluminación, la cantidad de luz que reciba cada elemento en el encuadre. La escala tonal representa cuatro dimensiones: alto tono [hacia el blanco], bajo tono [hacia el negro], medio tono [grises] y alto contraste. Al igual que el color, los tonos tienen connotaciones emocionales y simbólicas. Si en la imagen predominan los tonos altos de la escala sugieren claridad, frescura, ligereza, transparencia, paz y están asociados a la luz del día. Si predominan los tonos bajos sugieren drama, misterio incertidumbre y se asocian con la noche. Los altos contrastes resaltan ciertas texturas, definen los contornos y también acentúan la tensión dramática. Por otro lado, contribuyen a la ambigüedad, mientras que los tonos medios y el contraste bajo permiten una mayor definición de los objetos. En el discurso poético, la elección del blanco y negro puede estar motivada por la intención de ocultar las marcas contextuales o cualquier referencia temporal no sólo con el fin de crear ambigüedad sino para concentrar la atención hacia el motivo poético.

Luz. Es el elemento morfológico más importante ya que es la materia prima, por así decirlo, de una fotografía. Si bien es fundamental en la composición y es un recurso que contribuye a la sintaxis, coincidimos con Marzal en incluirla dentro de los aspectos morfológicos ya que determina el espacio de representación y define el texto visual: “la percepción de las formas, texturas o colores sólo puede hacerse gracias a la luz” (Marzal Felici, 2011, p. 189). La iluminación puede ser natural o artificial; dura con altos contrastes, o suave, difusa, neutra; en clave alta, donde predominan las luces y el blanco, o en clave baja, donde predominan las sombras y el negro, o bien la iluminación clásica de tonos medios; según la posición de la fuente de luz, la iluminación puede ser equilibrada, a

contraluz, cenital, lateral o desde abajo. La luz es esencial en el discurso poético visual ya que tiene importantes connotaciones significativas, expresivas y metafóricas en la imagen: la atmósfera, los estados anímicos, la tensión narrativa, la dureza o suavidad del gesto, son creados o acentuados por la luz. La temporalidad y sus connotaciones también está dada por la iluminación: la mañana, el mediodía, el atardecer, la noche no sólo son parámetros contextuales, también expresivos y metafóricos.

Contraste. Se refiere a la diferencia de niveles entre la intensidad de luz y las sombras. Está relacionado con la escala tonal: a menor gradación y presencia de tonos contiguos de la gama alta y baja, mayor contraste. Como la luz, la tonalidad y el color, el contraste es un elemento con connotaciones expresivas y simbólicas importante en el discurso poético visual. Un bajo contraste favorece la veracidad y realismo de una fotografía, contribuye a crear una atmósfera de tranquilidad y certidumbre; mientras que el alto contraste acentúa la tensión narrativa, sugiere conflicto, incertidumbre y aspereza en las relaciones entre los objetos y sujetos de la imagen. El alto contraste en color intensifica la teatralidad de una puesta en escena en una fotografía construida.

Nitidez. Se refiere a la claridad visual de la imagen relacionada con el grano o pixel. Aunque es un recurso compositivo que puede tener múltiples conexiones significativas con todos los elementos de la fotografía y por ello poseer un alto poder de enunciación, coincidimos con Marzal en considerarlo dentro de este nivel ya que, en términos objetivos, es determinante para la morfología de la imagen. El control del enfoque relacionado con la velocidad de obturación, la luz y el contraste pueden generar alta, baja o nula nitidez en distintos planos con connotaciones significativas referentes a la dinamicidad, la temporalidad y la semántica de la imagen.

Por esta razón, es un aspecto primordial en el discurso poético. A mayor nitidez, mayor iconicidad, más detalle e información decodificable, por lo tanto mayor será la percepción de realidad y verosimilitud con respecto al referente. Por el contrario, si la nitidez es baja, la iconicidad se difumina y la información objetiva se pierde por lo que resulta más difícil su decodificación. Es la forma más efectiva y usual de crear ambigüedad.

4.2.1.3. Nivel compositivo

La composición fotográfica se refiere, por un lado, a la distribución armónica de los elementos de la imagen, ya sea natural o artificial, y por otro, a los procesos técnicos y estilísticos que el fotógrafo elige con fines estéticos y conceptuales regidos por un propósito comunicativo. Está determinada por la relación de los elementos entre sí dentro de una imagen. En términos del lenguaje, podría expresarse como la estructura sintáctica de una fotografía: el encuadre, la toma, el plano, el equilibrio: el orden icónico y la distribución de pesos, la ley de tercios, la tensión, la temporalidad en relación a la narrativa y la dinamicidad de sus elementos. Si bien, los elementos morfológicos como la luz, el contraste, la nitidez, la tonalidad, etc., son elecciones que responden a una preocupación compositiva y están estrechamente vinculados a la sintaxis de la imagen, aquí se toman los elementos de estructuración como aquellos que conforman la composición del discurso.

El espacio y el tiempo de la representación son elementos fundamentales de la composición de la poesía fotográfica: el encuadre y el ángulo de la toma que definen la perspectiva; el plano y el foco, la profundidad de campo; el equilibrio, la proporción, el recorrido visual. Y por otro lado, la instantaneidad, la duración, la secuencialidad, los tiempos simbólico

y subjetivo, así como la narratividad que sea pertinente en la conformación del discurso poético. La poética de una imagen puede estar determinada en gran medida por la propia poética de la realidad retratada: la armonía y belleza de un paisaje, por ejemplo. Sin embargo, ésta se potencia o puede adquirir un significado enunciativo distinto a través de la mirada del fotógrafo quien construye un discurso poético visual a partir de los elementos compositivos que elige.

Encuadre. Es el recorte espacial que elige el fotógrafo y que transmite no sólo lo que aparece sino lo que se sugiere del *continuum* espacial. El espacio de representación donde se manifiesta el discurso visual. Como señala Dubois, el fotógrafo “corta, da un tajo, hiera lo visible” (1994, p. 141). Decide qué queda dentro y que fuera del campo visual en ambos sentidos: en el interior de la fotografía a través del foco, y hacia fuera de ésta, lo no fotografiado; sin embargo, en el espacio de representación permanecen las huellas de aquello que queda fuera o no se ve con precisión. El encuadre implica también la elección de la dimensión física: si el espacio es abierto o cerrado, interior o exterior, profundo o plano. Puede o bien si es una puesta en escena. De acuerdo a su posición puede ser vertical, horizontal o libre y se establece a partir de las limitantes y exigencias del sujeto fotográfico o elemento a retratar, y de las posibilidades y elecciones técnicas como la cámara y los formatos que ésta permite, la óptica y la apertura del diafragma seleccionados. El encuadre puede ser determinante en el grado de ambigüedad de la imagen: qué se elige fotografiar y qué se sugiere o no.

Toma. Es la posición en la que el fotógrafo decide colocar la cámara así como la distancia frente al sujeto fotográfico: plano medio, picada y contrapicada; toma general [*long shot*], toma media [*medium shot*], toma cercana [*close up*] y muy cercana [*big close up*]. Como señala Garfias, la toma “tiene un

gran peso en el discurso pues coloca al espectador en un lugar muy definido respecto al sujeto fotográfico tanto en su postura de observación, como su cercanía o lejanía.” (Garfias, 2018). La toma es fundamental en el establecimiento de una atmósfera determinada que puede potenciar el discurso poético y propiciar ciertos estados anímicos en la percepción y lectura del observador. Por otro lado, la toma implica la creación de perspectivas inusuales que pueden contribuir al enrarecimiento del espacio o del sujeto fotográfico y, con ello, a la ambigüedad del discurso.

Plano. En él se establece la lejanía o cercanía y la jerarquía de los elementos de la imagen independientemente de la toma seleccionada. Junto con la toma, constituye el punto de vista del fotógrafo y sugiere la ruta del diálogo entre el espectador y la imagen: al jugar con la profundidad de campo a través del enfoque, propone el orden del recorrido visual y dirige la mirada hacia el punto de interés. En el discurso poético, es importante ya que a través del manejo de planos se privilegia o no el sujeto fotográfico, se borran o no las marcas contextuales creando el escenario propicio para subrayar el doble discurso inherente en la poesía: lo visible y lo invisible.

Equilibrio. Se refiere al orden icónico, la distribución de pesos y la proporción de los elementos en el encuadre así como la elección de la escala tonal y el color con el fin de proporcionar una sensación de estabilidad o dinamicidad entre el sujeto fotográfico y su entorno a partir de la presencia o ausencia de la simetría, la regularidad, la distribución armónica de los pesos y de la división del espacio, de las luces y sombras, del color y la escala tonal, etc. Uno de las formas más claras de la subversión del lenguaje visual como recurso en la creación de un discurso poético es la ruptura del equilibrio en cualquiera de sus aspectos con el fin de provocar en el espectador algún tipo de reacción o generar incertidumbre,

abrir un escenario fuera de lo común para propiciar cierta emoción, la reflexión o en el mejor de los casos, la revelación. Por otro lado, el equilibrio o desequilibrio de los elementos es fundamental en la creación y lectura del ritmo en una imagen.

Ley de tercios. El sujeto o motivo fotográfico tendrá mayor o menor importancia según su posición en el encuadre y su peso en la composición en relación a los demás elementos. La ley de tercios se refiere a una división imaginaria del espacio de representación en tres partes iguales, tanto en el plano horizontal como vertical. Similar a la teoría de la sección áurea, la ley de tercios establece que una composición será estéticamente más eficaz si el motivo fotográfico se encuentra en alguna de las cuatro intersecciones entre las líneas verticales y horizontales que dividen los tercios. En términos narrativos, los puntos son indicadores de la línea de tiempo y trazan el recorrido visual: como señala Garfias, si el motivo se encuentra en la primera intersección indica que es el que inicia la historia y entra al espacio de representación, mientras que si se coloca en la cuarta, es quien la cierra o se va de la escena.

Perspectiva. La representación del espacio tridimensional en un plano bidimensional se establece a través de la perspectiva creada a partir de las líneas y los puntos de fuga con la idea de recrear la volumetría y distancia de los objetos en el encuadre dando la ilusión de que aparecen a la vista tal como se perciben en la realidad. Proporciona dinamicidad a la image. Implica profundidad de campo, escalaridad, proporción y establece la narrativa el ritmo y la direccionalidad del recorrido visual. En el discurso poético, de acuerdo al contexto o posición del motivo fotográfico, puede leerse como metáfora del tiempo, del infinito, del inicio o fin de una historia; contribuye a crear atmósferas que, de acuerdo

al contexto, la tonalidad, la luz y el contraste, pueden transmitir incertidumbre, el misterio, o por el contrario, claridad y seguridad del rumbo. Por analogía, se denomina perspectiva al punto de vista desde el cual se observa o aborda un asunto determinado y que puede extenderse a la visión del fotógrafo.

Temporalidad. Aquí nos referimos a la temporalidad en sus tres dimensiones físicas y tres dimensiones perceptuales. Las físicas son: 1) Cronología: fecha, momento del día, estación del año y sus respectivas marcas textuales [los referentes contextuales, la iluminación, el color, etc]; 2) Secuencia narrativa: corte en la línea del tiempo donde se advierte el devenir, un antes y un después; 3) Duración: la velocidad y momento que abarca el tiempo representado en el encuadre transmitido por la baja o alta velocidad de obturación, exposiciones largas, barridos, etc. Y en sus tres dimensiones perceptuales estrechamente vinculadas al discurso poético visual: a) Tiempo simbólico: aquél que se sugiere o evoca a través del motivo poético, el espacio u otros objetos y recursos que privilegien la ambigüedad o atemporalidad en términos físicos, o bien sugieran una dimensión espacio temporal ficticia, onírica o fantástica. Una imagen puede contener marcas textuales donde se deduzca el tiempo cronológico y, a su vez, puede evocar un tiempo simbólico a través de metáforas o connotaciones paralelas. b) Tiempo subjetivo: se refiere a la percepción de temporalidad en la lectura dada por la ambigüedad construida intencionalmente en la fotografía, o bien por la interpretación del espectador a partir de ciertas connotaciones culturales o personales que halla en algún elemento de la imagen. c). Instante: el corte vertical donde se suspende el devenir y donde ocurre el hecho poético.

Tensión. Es un elemento dinámico en la composición fotográfica. En el discurso poético visual pueden distinguirse dos

tipos de tensión: aquella en el plano de lo visible referida a la composición de la imagen y que se relaciona con el equilibrio y la subversión del lenguaje; y la tensión que se genera entre el discurso visible y el no visible. La primera se crea a partir de distintos elementos: las líneas que expresen movimiento, los barridos, el contraste entre formas geométricas regulares, los ángulos, la perspectiva, el contraste cromático, la iluminación y las texturas de la imagen. Puede manifestarse como la ruptura del equilibrio, de la narrativa o de la sintaxis con recursos como la paradoja, las uniones insólitas entre elementos, espacios, color, etc., o bien el oxímoron: la contigüidad de elementos contrarios u opuestos a través del contraste de formas, figuras, luz y sombras, color, texturas, etc. El discurso no visual se entrevé en esas fisuras y contrastes que crea la tensión del lenguaje fotográfico.

4.2.2. Lectura del entramado poético

La siguiente etapa del proceso es la decodificación de cada uno de los principios poéticos como ejes transversales de la imagen y su manifestación en los distintos niveles horizontales de análisis hasta entretejer la interpretación del entramado poético. Cabe señalar que no se trata de meras descripciones que son interpretadas en la fase final, desde el inicio cada uno de los niveles de lectura va formando una secuencia de elementos objetivos y subjetivos que se entrelazan entre sí formando las imágenes poético-visuales y que sintetizan el discurso poético global de la fotografía.

Aquí ejemplificaremos el proceso a partir de la lectura de una imagen particular; no obstante, debe considerarse que la interpretación, parcial y global, siempre tendrá una carga de subjetividad.

4.2.2.1. Lectura de la ambigüedad

Como se ha expresado en el tercer capítulo, uno de los fundamentos de la poesía fotográfica es potenciar la polisemia del lenguaje y esto se logra en gran medida a través de la ambigüedad. Esta puede ser icónica o sintáctica pero siempre tendrá consecuencias semánticas. Dada la poca claridad visual o de sentido en una imagen dada, la interpretación de su significado se multiplican. La lectura de la iconicidad de una imagen va en gradiente: el nivel representativo, donde los referentes denotativos y connotativos son claros [fig. 40]; el nivel simbólico, cuya lectura implica descifrar los códigos ideológicos, culturales, profesionales y simbólicos en el contexto de la toma y en relación a idea central del discurso; y el nivel abstracto donde la lectura del discurso depende de la capacidad del observador de interpretar rasgos, gestos, líneas, trazos no figurativos en el contexto del discurso. La ambigüedad icónica se construye a través de la omisión deliberada de referentes que se observan en el nivel contextual y morfológico de la imagen o desde su sintaxis compositiva a través de la subversión del lenguaje.

En el nivel contextual la ambigüedad se manifiesta en dos planos, el externo y el interno. El plano externo, relativo a los datos generales de la realización de la fotografía: el lugar y fecha donde fue tomada, los parámetros técnicos [formato, cámara, soporte, etc.], los datos biográficos del autor. El fotógrafo puede omitir estos datos y generar cierta intriga sobre la toma con el fin de alejarla del campo de su comprensión objetiva. Dentro de los datos generales, en el nivel sintáctico semántico, el elemento importante en el discurso poético visual es el título. Este puede ser clave en la lectura del sentido oculto de la imagen, como se observará más adelante. En el plano interno se distinguen los referentes espaciales, tempo-



Fig. 40. Iconicidad /Ambigüedad ©Mónica Sánchez Escuer

rales y figurativos contenidos en la imagen que remiten a un contexto o suceso dado. Hay ambigüedad contextual cuando el fotógrafo deliberadamente elige evitar ciertos referentes en ambos planos por medio de los cuales el observador interpretar la imagen dentro de un marco histórico y geográfico determinado.

En el nivel sintáctico, si la intención del fotógrafo es crear un espacio indeterminado donde el mensaje pueda ser transmitido sin interferencia o ruido de la realidad circundante que pueda desviar su sentido, opta por evitar o borrar toda marca textual, no sólo espacial y temporal, también objetiva en cuanto a formas y figuras en el plano interno creando una imagen de baja iconicidad y un espacio donde predomina el silencio. Esto genera un ambiente confuso que puede acentuarse a través de elementos morfológicos [líneas difusas, alto contraste, poca nitidez, motivo poco claro o descontextualizado] y compositivos en el momento de la toma, como elec-

Ambigüedad (significación)

Iconicidad

NIVEL
CONTEXTUAL

Plano externo: Título
Pocos o nulos datos generales espaciales y temporales
Plano interno: Ausencia de marcas textuales (e referentes)
Bajo grado de verosimilitud

NIVEL
MORFOLÓGICO

Poca o selectiva nitidez
Indefinición del punto
Visibilidad del grano
Línea difusa
Escala
Iluminación
Alto contraste
Color / blanco y negro
Tonalidad

NIVEL
COMPOSITIVO

Encuadre / cerrado o selectivo
Plano / foco: campo / fuera de campo
Abierto / cerrado Interior / exterior
Alto nivel de abstracción
Movimiento
Temporalidad
Profundidad
Manipulación
Tratamiento

ción del encuadre, donde el corte no propicie la lectura de una narrativa clara; el foco y el plano, donde se privilegie cierta información y se descarte o se pase a tercer plano otra; la velocidad de obturación para crear barridos, mayor movimiento que evita fijar la atención en detalles contextuales y figurativos; altos contrastes, donde se acentúen áreas no visibles frente a las visibles; texturas que generen confusión en relación al motivo, al fondo o a cualquier otra marca; la edición y el tratamiento digital o mecánico que se elija a la hora de la impresión que lleve a crear ambigüedad y potenciar la polisemia del discurso poético visual.

De esta manera, la lectura de la ambigüedad de la fotografía se puede realizar a partir de los elementos que se resumen en esquema de la figura 41.

Para ilustrar el proceso de lectura de los principios poético fotográficos se toma como ejemplo la pieza “Haikú 11” [fig. 42], de Edgar Ladrón de Guevara, uno de los más destacados artistas visuales mexicanos contemporáneos que realiza poesía fotográfica y cuyo base compositiva es la ambigüedad. En su más reciente trabajo, toma como punto de partida los haikús –un tipo de poesía japonesa de diecisiete sílabas en tres versos– escritos por su padre y, a manera de homenaje, crea imágenes que él llama haikús visuales con un alto contenido poético. Esta serie de fotografías que fueron realizadas en varios procesos de edición, montaje y uso de pigmentos impresas sobre algodón.

Fig. 41 Lectura de la ambigüedad
© Mónica Sánchez Escuer

Nivel contextual:

Plano externo: Autor. Edgar Ladrón de Guevara [México, 1961]

Piezografía sobre Murakumo Kozo, 180 cm x 60 cm

Título: Haikú 11

Pertenece al tríptico del tomo 16 de la Serie: *Haikú: Retrato de mi padre*.

Haikú que acompaña la pieza:

Sereno paisaje final
es día de tomar la senda
¡rumbo al vacío!

Plano interno: No hay ningún referente contextual, ninguna marca temporal. No obstante, por la presencia del fondo blanco y el contorno de la silueta del hombre que parece figurar un abrigo, se puede inferir que ocurre en invierno o se ubica en un lugar frío.

Nivel morfológico:

Las líneas son difusas, con poca nitidez y el grano visible lo que aporta un mayor grado de abstracción. En el extremo inferior izquierdo se reconoce la silueta abstracta pero nítida de un hombre solo que camina a un costado de un bosque. Pero éste no parece un bosque real. Dada la poca nitidez de esta sección, hay ambigüedad en relación a las figuras que asemejan árboles. Situadas en segundo plano, están fuera de foco.



Fig. 42. Edgar Ladrón de Guevara, “Haikú 11” de la serie *Haikú: retrato de mi padre*, 2017

No parece que tengan hojas. Pueden ser árboles o ramas reales o dibujos de tinta difuminados con agua sobre el papel.

Nivel compositivo:

Los árboles están fuera de campo. Son tratados de tal forma que asemejan pinceladas impresionistas lo que les confiere cierto grado de abstracción. La toma es abierta, sin embargo, se infiere que se trata de una imagen compuesta por al menos dos tomas y manipulada posteriormente.

Subversión (lenguaje)

Códigos visuales

NIVEL
CONTEXTUAL

Manipulación de marcas textuales,
físicas, históricas y espaciales.

NIVEL
MORFOLÓGICO

Ruptura de parámetros técnicos
Contraste
Planos inusuales
Iluminación
Tonalidad
Textura

NIVEL
COMPOSITIVO

Ruptura de sintaxis:
Perspectiva inusual
desproporción
Distribución de pesos
Transgresión de la ley de tercios
Orden icónico sin sentido aparente
Puesta en escena
Tensión

4.2.2.2. Lectura de la subversión del lenguaje

La desviación de sentido es parte esencial del lenguaje poético como estrategia formal en la comunicación de lo invisible y lo complejo.⁴ Es un recurso que se encuentra en la frontera entre lo real y lo imaginario, lo dicho y lo no dicho, que ayuda a la construcción de la ambigüedad y es fundamental en la creación de imágenes poético-visuales.

Es común que los fotógrafos subviertan el lenguaje de la disciplina para comunicar un mensaje más allá de la mera representación. Así se rompen, se invierten o trastocan los códigos visuales produciendo un nuevo nivel de significado en la lectura de la imagen. En la poesía fotográfica este proceso de subversión se realiza como parte del tejido que conforma la poética de la imagen y muchas veces está orientado a conformar o subrayar los demás principios como la ambigüedad, el ritmo pero, especialmente, las imágenes poético-visuales.

La ruptura o transgresión puede darse en el plano contextual, manipulando las marcas espacio temporales o físicas, transformando los parámetros técnicos, incluso en la elección de un título que sugiera una realidad distinta a la que aparece en la imagen.

Pero es en los niveles morfológico y compositivo donde se observa el proceso de subversión con mayor claridad a través del contraste, las tomas desde ángulos y planos inusuales, la manipulación de la iluminación, el manejo de la cámara, la ruptura de la sintaxis, perspectiva poco común, un orden de las figuras, objetos o personas sin sentido aparente, puestas en escena inverosímiles o contrastantes, montajes surreales,

⁴ Ver capítulo tercero

Fig. 43. Lectura de la subversión
© Mónica Sánchez Escuer

etc. En el esquema de la figura 43, se resumen los elementos que pueden tomarse en cuenta en la lectura de la subversión del lenguaje fotográfico.

Siguiendo el análisis de la imagen seleccionada de Edgar Ladrón, desglosemos este eje transversal de lectura:

Nivel contextual:

La manipulación de marcas textuales se da en el montaje y en la intervención de la imagen. Esta manipulación contribuye a la ambigüedad y crea una atmósfera de extrañamiento propicia para la imagen poético-visual de soledad. Se desconoce la técnica de pigmentación pero con ella se modificaron los tonos parcialmente que pueden interpretarse como marca temporal deliberada cercana al atardecer.

Nivel morfológico:

Desde el momento en que se elige el montaje y el tratamiento con pigmentos ya hay una transgresión del lenguaje fotográfico. La silueta del hombre parece ser un recorte que posteriormente fue añadido al paisaje creado y modificado con tinta y agua. La iluminación es irregular y plana, no es natural, por lo tanto no hay sombras. La pigmentación parece ser hecha en al menos dos etapas y luego fotografiada. Posteriormente parece que se añadió el recorte de la figura masculina, pintado y fotografiado previamente. El grano es abierto lo que rompe con la profundidad de campo y le otorga un grado de inverosimilitud al paisaje.

Nivel compositivo:

El fotógrafo crea una falsa perspectiva a través de los diferentes grados de indefinición entre la figura humana y los árboles que permite la visión de dos planos distintos. La

construcción de la espacialidad se da a través del contraste de las figuras con el blanco del papel, donde se rompe o rebasa la ley de tercios. No hay equilibrio en la distribución de pesos lo que aísla al personaje y genera una tensión narrativa en la imagen.

4.2.2.3. Lectura del ritmo

Es la música de la imagen: repetición y silencio. Como se expresó en el capítulo precedente es uno de los elementos centrales en la construcción del discurso poético visual. Está relacionado con la percepción de temporalidad y dinamicidad de la imagen. De acuerdo con Villafañe (1988, p. 154), hay dos componentes del ritmo visual: la periodicidad que se refiere a la repetición de elementos, y la estructuración que tiene que ver con la organización y, en general, el orden icónico, por lo tanto, está íntimamente relacionado con el equilibrio [aunque no lo menciona Viñafañe].

En una imagen la música se forma a partir del contraste entre el silencio y la presencia de elementos plásticos. Está dada a nivel morfológico por la línea, el punto, la distribución de los objetos, la nitidez el color y las texturas. Pero también la luz y la sombra, el contraste y, por supuesto, el movimiento. La línea determina el recorrido visual, el punto y la disposición de los elementos la frecuencia en que se detiene nuestra mirada, y la agudeza o gravedad del tono por el uso del color, la iluminación y las texturas. La propia dinamicidad que presentan las formas, los volúmenes dados por la iluminación y la profundidad de campo, la proporción de los objetos en la relación figura-fondo generan cierto ritmo en la imagen.

El movimiento que refleja el sujeto fotográfico en relación a su entorno o viceversa genera en el espectador la sensación

Ritmo

Temporalidad

NIVEL
CONTEXTUAL

Marcas temporales
Alusión a ritmos conocidos

NIVEL
MORFOLÓGICO

Nitidez / fuera de foco
Iluminación / contraste
Color / tonalidades
Repeticiones
Ruido / silencio
Movimiento

NIVEL
COMPOSITIVO

Duración
Secuencialidad
Narrativa
Movimiento creado
Perspectiva

de velocidad [rapidez o lentitud] y del paso del tiempo en la duración. Esta sensación está dada por el encuadre: la posición del sujeto en el escenario; el equilibrio o desequilibrio: la distribución de los elementos fotografiados; la perspectiva: los punto de fuga que sugieren movimiento; y técnicamente por la profundidad de campo, creada por la apertura del diafragma y la distancia de enfoque, y la velocidad de obturación. En el nivel contextual, el ritmo se presenta en las marcas temporales como la claridad / oscuridad que define el momento del día, elementos visibles como el sol, la luna, el paisaje, la alusión explícita o implícita a ciertos ritmos que permitan detectar una determinada espacialidad en la imagen.

En el nivel compositivo, se puede observar cómo la perspectiva y el punto de fuga crean una visión increciendo o decreciendo acentuada por el enfoque y la profundidad de campo. La amplitud de la toma puede ralentizar la mirada, el acercamiento, acelerarlo, y este fenómeno se acentúa con la cantidad de detalles y texturas en la imagen. El movimiento es ritmo generado por la elección de la velocidad de obturación y el manejo de la cámara en el que los barridos intensifican la celeridad de la imagen. El ritmo se observa también en la construcción de una narrativa tejida a partir del propio instante de la toma donde se registra el tiempo detenido pero se infiere la duración, el antes y el después. La secuencialidad que se establece a partir de la distribución de pesos, la simetría y las repeticiones, como se expresó en el tercer capítulo, determina la velocidad y dirección del deslizamiento en el recorrido visual. Así pues, se pueden resumir los elementos en que se detecta el ritmo de una imagen en la figura 44. En la obra “Haikú 11”, se puede leer el ritmo en sus diferentes niveles:

Fig. 44. Lectura del ritmo
© Mónica Sánchez Escuer

Nivel contextual

A partir de la amplitud del fondo blanco sobre el que contrastan las figuras del hombre y del árbol, y del tono ligeramente rosado del pigmento se puede leer el posible ritmo del día y del año: cerca del amanecer un día de invierno.

Nivel morfológico

La poca nitidez, el grano abierto, las líneas difusas producen una lectura auditiva visual, [si se me permite el término], donde se mezclan los sonidos invisibles de las formas. Los troncos delgados que rebasan la frontera de la imagen llevan la vista al infinito. Forman un cluster donde se agrupan bajo la nebulosa del ruido creado a partir del grano abierto que contrasta con el silencio del fondo. La forma de la silueta del hombre indica que está en movimiento, pero su paso es lento. Se infiere la velocidad del viento por la delgada raya que sale bajo su cuello como bufanda al aire.

Nivel compositivo:

El fotógrafo construye una narrativa a través de la inserción del personaje, de la posición de éste en el espacio, de la disposición de los demás elementos que simulan un bosque. Los tres planos expuestos sutilmente, el hombre, los árboles, el fondo donde se funden cielo y suelo en un blanco impuro, inducen a mirar despacio, sin prisa. El movimiento de la imagen lo dicta el andar del personaje, la quietud que emula el paisaje. La perspectiva permite un recorrido visual pausado que puede ir de la bruma sonora de los árboles a la figura solitaria del hombre que mira hacia el silencio.

4.2.2.4. Lectura de las imágenes poético-visuales

Una imagen poético-visual, como se expresó ampliamente en el capítulo segundo, es una enunciación metafórica⁵. En síntesis, cabe decir que nos referimos a la construcción de pequeñas unidades de significado en torno a un motivo o discurso poético, creadas a partir de las posibilidades simbólicas y semánticas de los objetos en las que frecuentemente se utilizan recursos retóricos como metáforas visuales, paradojas, uniones insólitas, sinécdoques, metonimias, etc. Constituyen parte esencial del tejido o entramado de la poesía fotográfica, entendiendo éste como la estructura que sostiene el motivo o enunciación poética en el espacio de representación.

Cada uno de los elementos objetivos de la imagen así como los recursos y estrategias compositivas que el fotógrafo emplea para construir su discurso pueden ser tanto el medio de enunciación como la enunciación en sí. Toda elección formal o compositiva, enuncia: el arreglo de los elementos, su proximidad o distancia, la posición que ocupan en el espacio, la función denotativa y connotativa que mantienen en relación a la narrativa. Sin embargo, la sintaxis en la imagen puede dar lugar a ideas complejas como la enunciación poética por lo tanto, su lectura requiere de una mirada integradora. Pero ésta debe procurar apuntalarse en elementos lo más objetivos posibles, ya que si toda interpretación tiene un componente altamente subjetivo, la polisemia inherente a la poesía potencia esta subjetividad.

La lectura de las imágenes poético-visuales se realiza a partir de las relaciones espaciales y morfológico compositivas que se establecen entre todos los elementos de la fotografía, sin

⁵ En el segundo capítulo se desarrolló el concepto de imagen poético-visual y se ejemplificó en una fotografía particular en el capítulo tercero.

Imágenes poético-visuales

Motivos

NIVEL
CONTEXTUAL

Marcas de connotación implícita.
Uniones insólitas de espacios y
tiempos.
Referentes cruzados

NIVEL
MORFOLÓGICO

Motivo(s) poético(s)
Distribución de elementos
Dinámica de las formas del motivo
Líneas, trazos
Textura del motivo y el entorno
Contraste

NIVEL
COMPOSITIVO

Sintaxis
Punto de vista
Enunciación
Ángulo / encuadre
Luz / sombra del motivo en relación
al fondo
Distribución de elementos
Perspectiva hacia el motivo poético

dejar de lado que cada elemento es un signo por sí mismo, con un valor denotativo y connotativo en la totalidad del discurso. El orden, escala y disposición del motivo y los demás objetos es esencial para leer las imágenes poético visuales. La contigüidad de un elemento con otro puede determinar o acentuar su significado. Pero la poesía fotográfica tiene además un poder de evocación, su significado no sólo puede encontrarse en lo que muestra de la realidad objetiva o los referentes simbólicos, sino que se construye desde y para la imaginación.

Si en la fotografía hay un lápiz, este por sí solo puede ser una metáfora del acto de escribir o dibujar. Si aparece junto a un papel donde hay trazos, este se refiere entonces al dibujo y deja de ser metáfora para convertirse en herramienta. Si aparece junto a una tablet electrónica, puede leerse como una paradoja entre las formas viejas y las nuevas; pero si aparece sobre el mar, la metáfora se vuelve más compleja; podría leerse como un mensaje que se intentó escribir pero se quedó “en el tintero” y quedó flotando “como una botella vacía”; o como una metáfora de la fragilidad de las palabras, su poca duración e la memoria como si se escribieran en el agua. Pero habría quien leyera la fotografía como una denuncia ecológica y la falta de educación ambiental: el lápiz como símbolo de la educación en la deriva, contaminando el mar. Todas ellas son imágenes poético-visuales que no solo se construyen a partir del contenido literal y simbólico de los objetos, sino que interviene en ellas la imaginación del observador.

Para una lectura integral que observe los diferentes niveles semánticos, visibles e invisibles, de las estructuras poéticas fotográficas –el verdadero reto al crear esta propuesta– se sugiere primero detectar las posibles connotaciones simbólicas

Fig. 45. Lectura de las imágenes poético-visuales
© Mónica Sánchez Escuer

y metafóricas del motivo así como de todos los elementos que pudieran ser tomados como signo, y observar si el significado cambia o se enriquece en la proximidad de los otros; ver si se crea un nuevo sentido a partir de la ruptura de los códigos visuales que cada elemento o conjunto de elementos representa. En la figura 45 puede funcionar como una guía en la aproximación de este complejo discurso.

En el nivel contextual, se puede observar la creación de imágenes poético-visuales relativas a la enunciación del espacio o tiempo como estado anímico, como referente a la edad, o incluso a un suceso en particular. El tinte rojo en un paisaje puede referirse al atardecer, a la sangre o puede ser una metonimia de una batalla. Las uniones insólitas de marcas espaciales o temporales es otro recurso donde al colocar dos signos opuestos [oxímoron] o sin una conexión aparente, se subvierten los códigos referenciales y se crean paradojas o se genera un ambiente ambiguo. Las imágenes poético-visuales pueden ser las marcas que conectan el discurso visible con las líneas discursivas invisibles.

En la pieza de ParkeHarrison, “El sembrador” [fig. 46] por ejemplo, el motivo puede ser el personaje, *Everyman*, un hombre cualquiera que representa al hombre común. Pero el poder de significación poética de la imagen radica en la relación que mantiene con la extraña maquinaria en que está montado y la árida tierra que pretende sembrar. Un acto tan simple se transforma en una complicada y casi imposible labor. La poética de la obra de ParkeHarrison construye su atmósfera enrarecida bajo este principio. Un hombre vestido de traje y corbata en medio de un paisaje árido, devastado, produce una paradoja espacial. Maquinarias sofisticadas construidas con materiales arcaicos en una imagen sepia crean ambigüedad temporal.



Fig. 46. ParkeHarrison, *The sower*, de la serie *Architect's Brother*, Jack Shanman Gallery, NY

En el nivel morfológico se observa la línea, el punto, la forma, la textura del motivo poético –un árbol, una sombra, un objeto– y su relación espacial, rítmica, connotativa y simbólica con los demás elementos de la imagen, que adicionalmente, por sí mismos, pueden constituir una metáfora. En el nivel compositivo se aprecia la sintaxis de la[s] metáfora[s] u otras construcciones poético-visuales así como las formas de articulación del punto de vista del fotógrafo en torno al motivo poético. La perspectiva, el ángulo y encuadre de la toma, el foco, la iluminación, el contraste, el uso o no del color, el tratamiento de posproducción, etc., pueden llevar por sí solos un sentido o sólo ser una pieza del entramado poético.

La paradoja se construye a partir de la lectura de varios elementos: la tierra baldía que denota aridez, y en un sentido metonímico, el planeta. Pero en la interpretación puede extenderse a connotaciones como la esterilidad, el abandono, la devastación ecológica, etc. La maquinaria tiene en sí misma una paradójica connotación: representa la tecnología como sueño del futuro, y su hechura y materiales refieren a la inutilidad de la tecnología del pasado. El hombre es un presente indefinido que sintetiza ambos tiempos en el acto de sembrar, acto que es, a su vez, una metáfora de la vida. No obstante parece no sólo una labor titánica sino, a todas luces, infructuosa. El entramado poético se teje sobre un espacio indeterminado de representación, es una puesta en escena donde no hay marcas contextuales; el horizonte marca el límite entre la planicie de una tierra infértil y un cielo sin nubes, sin sol, sucio como un muro viejo.

La imagen poético-visual de los ParkeHarrison es doblemente poderosa: refleja la fragilidad del mundo, de la naturaleza, del hombre; y al mismo tiempo muestra el poder de la voluntad, la imaginación y la creatividad, aunque lleven a lo

insensato. Sintetiza una paradoja circular: el poder constructivo, destructivo y reconstructivo de la creación humana. Al centro del paisaje destruido, el ingenuo e ingenioso personaje intenta restaurar la vida en la tierra a través de una acción desmedida y una tecnología arcaica que crea él mismo con los restos del desastre. La imagen recuerda el teatro del absurdo: es una representación de la irracionalidad y la paradójica belleza de los deseos humanos; escenifica, a través de un *performance* suspendido en el tiempo, las consecuencias de la lógica industrial regida por el impulso del hombre de dominar la naturaleza, y a su vez, muestra la belleza que guarda todo sueño imposible.

En el haiku visual de Edgar Ladrón de Guevara que se ha venido estudiando, se pueden observar y aterrizar los aspectos que conforman el entramado poético de acuerdo a los distintos niveles de lectura:

Nivel contextual:

El fondo blanco, que asemeja la nieve, es una metonimia del invierno y una metáfora de la tercera edad. El invierno, a su vez, es una metáfora de la tristeza, de la proximidad del fin. Se sabe que los Haikús visuales son un homenaje al padre ya fallecido del autor, una lectura visual de los haikús textuales que éste escribió en sus últimos días. El paisaje invernal de la imagen tiene así esta doble connotación: la cercanía de la partida y la tristeza que trae consigo. El bosque también puede ser una metáfora de lo insondable. Los tonos negro azulados sobre el blanco, los troncos sin ramas, el abrigo del hombre, la línea que asemeja una bufanda remiten al viento helado, al frío. La temperatura de las malas sorpresas [“me dejó el corazón helado”], de la soledad, de la muerte.

Nivel morfológico:

El motivo poético es la figura del hombre que se aleja del bosque hacia la nada. De la línea de su silueta se infiere que aún es fuerte, camina firme pero con la cabeza ligeramente agachada. La textura del bosque creada por el grano abierto y las manchas de tinta que se extienden por el blanco remiten a la neblina que se alza sobre cenizas. Si el bosque es una metáfora de lo insondable, la neblina acentúa la escasa visibilidad que cobra un doble sentido si la bruma oscura se interpreta como ceniza, como los restos de un fuego extinto. La proporción de los árboles, altos delgados que rebasan los límites del espacio de representación, empequeñece la silueta del hombre. Esto puede interpretarse como una metáfora de la insignificancia de la vida humana frente a la vastedad del universo. El recorrido visual incitado por el movimiento que insinúa la silueta del hombre, conduce al observador hacia la nada, que es el futuro: la desaparición futura del hombre.

Nivel compositivo:

La distribución de pesos, la figura rodeada de blanco, [rodeada de ausencia] junto con la ruptura o “rebase” de la ley de tercios acentúan la soledad del hombre. Sin embargo, la disposición de los elementos, de la tinta y sus tonos, la distancia visible entre el bosque cubierto de bruma oscura y el hombre en un espacio claro, abierto, construye una narrativa que sugiere un proceso de liberación. Estamos solos en la libertad, podría interpretarse; o bien: nadie nos acompaña, nada cargamos hacia la muerte. Esto nos recuerda al ejemplo sobre la disposición de las palabras en un poema⁶ y la semántica de su visualidad. Estos tres versos subrayan cosas distintas. El primero es una sentencia. El segundo, al dividirlo en dos, pone la

atención, el peso en el tiempo de la enunciación, el pasado. En el tercer caso se pone el acento en la condición de soledad del hombre.

1. Era un hombre solo
2. Era
un hombre solo
3. Era un hombre
solo

En el Haikú de Ladrón de Guevara, el tratamiento de la imagen, la tinta difuminada, el grano abierto indica una clara intención de crear una atmósfera ambigua, sutil, que dispara la polisemia del lenguaje visual y se presta a multifocales interpretaciones.

4.2.3. Lectura integral: de lo visible a lo invisible

El análisis matricial finaliza con la integración de cada uno de estos cruces entre los principios poéticos como ejes transversales del discurso y cada uno de los niveles horizontales de lectura, en una interpretación global del entramado poético donde se observa la articulación de las imágenes poético-visuales, y se propone el registro de lo no visible a través de lo visible que conduce al proceso de revelación.

A partir de este momento, la lectura cobra un sentido tridimensional, por decirlo de alguna forma; es decir, se interpretan los elementos estructurales de la fotografía a la luz de los principios poéticos cuyo tejido deja entrever una tercera dimensión: lo no visible, el sentido oculto de la imagen donde

⁶ Conferencia de Eduardo Casar dictada en el ciclo Los grandes maestros de la UNAM, visto en <https://youtu.be/U1hSkwFzL4>

reside su poética. Este sentido se puede ir descifrando a partir de ciertas huellas que muestran la línea o las líneas discursivas no visibles en el discurso visible [fig. 47]. Esas líneas pueden detectarse a través de la polisemia de los objetos, su connotación simbólica y metafórica; la sintaxis en la subversión del lenguaje fotográfico y, por supuesto en las imágenes poético-visuales. Entre más líneas discursivas posibles mayor será la pluralidad y plurivocidad del sentido y más compleja su interpretación.



Fig. 47. Discurso poético fotográfico. Construcción de sentido
©Mónica Sánchez Escuer

Este doble discurso, visible e invisible, independientemente de su complejidad, es el que determina la poeticidad de la imagen puesto que ahí reside el instante poético. Una fotografía puede ser bella por su estética y la composición de sus elementos, sin embargo no será poesía fotográfica si no contiene ese otro discurso no visible que potencie su significado hacia otras dimensiones fuera de la literalidad y las connotaciones comunes. Ese otro discurso, puede equipararse a la historia que se oculta en cuento. La diferencia entre cualquier imagen y la poesía fotográfica se asemeja a la distinción entre

un relato y un cuento. El primero es una historia narrada de manera lineal y cronológica donde todo ocurre tal como se va contando. En un cuento se narra una historia, no siempre cronológica, desde el punto de vista de un personaje o narrador, y en algún punto, generalmente al final, se descubre una historia paralela oculta, ya sea que provenga de otro personaje, del pasado, o desde otro punto de vista de la narración. En la poesía fotográfica, el discurso no es un transcurrir –al menos que se trate de un políptico o video–, la percepción del sentido es instantánea: por ello es necesario distinguir dos momentos de la lectura: en un primer instante, a un golpe de vista se percibe la unidad de sentido como totalidad, aunque no se comprendan ni se pueda describir sus significados posibles. Un segundo momento es la lectura analítica posterior a ese primer vistazo donde el *punctum* atrae e impacta, es donde se vislumbra la pluralidad de sentidos a partir de detectar y observar las líneas discursivas que construyen y se ocultan en el entramado poético visual.

La interpretación del discurso no visible de la poesía fotográfica será, en última instancia, subjetiva, sin embargo, aún cuando no haya un acuerdo sobre el posible significado de la imagen, sí pueden establecerse ciertos criterios de análisis. A través de ciertos elementos visibles se pueden vislumbrar a nivel objetivo los principios no visibles de la poesía fotográfica –el silencio y el instante– que son el vehículo de la revelación. El silencio es ese lienzo en blanco que permite percibir, sin ruido, sin interferencias, la expresividad del motivo poético y su sentido oculto. El silencio visual es ausencia, vacío. Pero también es un estado anímico de recepción pura que provoca la imagen en el observador. Como se expresó en el tercer capítulo, hay indicios claros que pueden observarse en el contenido y composición de la fotografía: la ausencia de elementos, el fondo liso o sólido, la monocromía o poca variedad de color, disposición minimalista, equilibrio en la distribución de pesos, amplitud de la toma, profundidad de campo, etc.

El instante es un corte vertical espacio temporal. La fotografía es en sí misma la expresión gráfica de un instante. Pero en el instante poético, el corte es más profundo, digamos que se trata de un corte tridimensional: como se expresó más arriba, se refiere, por un lado, a la compleja construcción donde se sintetiza tiempo, espacio, experiencia, emoción y pensamiento como “principio de una simultaneidad esencial” que rige la poesía (Bachelard, 2002); pero también se sintetizan los diferentes sentidos posibles de la imagen. Por otro lado, el instante, al situar el significado de la fotografía en un no tiempo y no espacio, abre el silencio no sólo visual sino perceptivo que propicia la ambigüedad y potencia la polisemia en la lectura. Ese instante lleva al observador a la verticalidad poética: hacia la síntesis de recuerdos, sensaciones, pensamientos o emociones profundas o hacia el relámpago: la claridad cognitiva o emotiva de un descubrimiento. Pero ese descubrimiento será siempre individual, por eso, la revelación es ese instante donde la fotografía se comunica con el observador desde múltiples niveles estéticos, cognitivos, simbólicos, metafóricos, que lo cimbran en la sensibilidad y resuenan con la experiencia de quien mira y en ese instante se funde con la obra en el acto poético. El instante se refiere así a un proceso de tres dimensiones que se funden en uno solo: lo que captura la imagen, lo que sintetiza y lo que revela en su lectura; implica un proceso mental de sintetización que detona la revelación del sentido oculto de la imagen [fig. 48].

La revelación es un proceso subjetivo y personal, que puede darse o no, y manifestarse en distintos grados de intensidad. Lo que aún está por estudiarse es si depende, como se ha dicho ya, del horizonte de perspectiva emocional, intelectual, artístico, cultural y –quizás el más importante–, vivencial o de experiencia con la que el observador se aproxime y adentre a la obra.



Fig. 48. Discurso poético fotográfico. Marcas. ©Mónica Sánchez Escuer

Por su complejidad, instantaneidad y subjetividad resultaría insensato pensar en la viabilidad de diseñar un método que describiera el proceso de revelación y el posible resultado de transformación en la visión de mundo y perspectiva del observador. No obstante, lo que sí es plausible, es apuntar las posibles direcciones del proceso revelatorio a través de la detección e interpretación de las huellas del discurso no visual en el entramado poético. La revelación está estrechamente vinculada a la experiencia estética. Podría decirse que, en un discurso poético visual, ocurren simultáneamente. Pero no se trata exactamente del mismo proceso aunque tienen puntos en común. Ambas implican una reacción emocional y cognitiva del observador ante la obra.

La propuesta de análisis y la realización de una lectura integral que se resumen en el cuadro de la fig. 49.

Lectura de la poesía fotográfica

Elementos visibles Entramado poético	Subversión (lenguaje) Códigos visuales	Ambigüedad (significación) Iconicidad	Ritmo Temporalidad	Imágenes poético-visuales Motivos
Contextuales Datos generales Parámetros técnicos Tiempo / espacio	Manipulación de marcas textuales, físicas, históricas y espaciales.	Datos generales Ausencia de marcas textuales (espacios, referentes)	Marcas temporales Alusión a ritmos conocidos	Marcas de connotación implícita. Uniones insólitas de espacios y tiempos. Referentes cruzados
Morfológicos Punto Línea Forma Escala Textura Color Tonalidad Luz Contraste Nitidez	Contraste Planos inusuales Iluminación Tonalidad Textura Ruptura de parámetros técnicos	Poca nitidez Indefinición del punto Línea difusa Escala Contraste Transparencia Manipulación Grado de verosimilitud	Nitidez / fuera de foco Iluminación /contraste Color /tonalidades Repeticiones Ruido /silencio Movimiento Dinámica de las formas	Motivo(s) poético(s) Distribución de elementos Dinámica de las formas del motivo Líneas, trazos Textura del motivo y el entorno Contraste
Compositivos Encuadre Toma Plano Equilibrio Ley de tercios Perspectiva Temporalidad Tensión	Ruptura de sintaxis: Perspectiva inusual desproporción Distribución de pesos Transgresión de la ley de tercios Orden icónico sin sentido aparente Puesta en escena Tensión	Campo / fuera de campo Abierto / cerrado Interior / exterior Nivel de abstracción Movimiento Profundidad	Duración Secuencialidad Narrativa Movimiento creado Perspectiva	Sintaxis Punto de vista Enunciación Ángulo Luz / sombra del motivo en relación al fondo Distribución de elementos Perspectiva hacia el motivo poético

LECTURA INTEGRAL

Entramado poético	SILENCIO	INSTANTE	REVELACIÓN
Lo invisible en lo visible	Ausencia de elementos Composición minimalista Predominancia de un color o tono Espacios vacíos	Síntesis Instantaneidad Atemporalidad Tiempo simbólico Tiempo subjetivo	Relaciones intertextuales Enunciación simbólica Enunciación metafórica

Fig. 49. Lectura de la poesía fotográfica. ©Mónica Sánchez Escuer

Sin duda la piezografía de Edgar Ladrón de Guevara es compleja y poderosa por sí misma. Aquí se eligió estudiarla como unidad signifiante por separado y sin conocer las imágenes y el haiku que la acompañan con el objeto de analizar su contenido poético individual fuera de la narrativa del tríptico en la que forma parte. Sin embargo, para una lectura integral es necesario tomar en cuenta el contexto en el que se integra y retomar el haiku de su padre así como las otras dos fotos que la acompañan. El sentido en la interpretación global se engarza al título general de la serie, *Haiku: Retrato de mi padre*, los referentes que conocemos de ella a través del autor y todos los aspectos que aquí se han analizado.

Moisés Ladrón de Guevara, investigador y poeta, escribió 365 haikus el último año de su vida. En ellos se refleja la complejidad emocional por la que pasaba, sus dudas y reflexiones sobre la muerte y la existencia. Su hijo, Edgar, lee los poemas desde la óptica fotográfica y abre un diálogo visual con el padre. Tres versos y tres fotografías que no necesariamente se corresponden. No “ilustran” al poema, no lo “complementan”, lo acompañan con una fuerza y sentido propios que pueden bastarse a sí mismos y, sin embargo, en los haikus cobran plena significación.

El poeta y el fotógrafo detienen el tiempo, fijan en imágenes el devenir del mundo. Sus lenguajes están regidos por el instante. Esto es aún más evidente en la breve y poderosa concentración de palabras de un haiku. En tres versos se sintetiza una idea, una visión, un estado anímico. El haiku hace referencia a la naturaleza pero no la describe, sintetiza el preciso instante en que ocurre el encuentro del hombre con el mundo natural. Es un retrato de la emoción, idea o sentimiento equiparable a una hora del día o una estación del año; una emoción condensada en un frasco de esencias. En esta obra, el discurso fotográfico y el poético se cruzan

y se integran en un mismo instante regido por la estructura formal del haiku. Aún cuando no es exacto en número de sílabas, el haiku del tomo 16 del que es parte la imagen que se analiza, tiene las tres características esenciales de esta forma poética japonesa: alude a la naturaleza, al tiempo y a un estado emocional.

Sereno paisaje final
es día de tomar la senda
¡rumbo al vacío!

Este poema le da otra dimensión a la imagen. La medida, la austeridad, la economía de palabras son sólo la punta del *icberg* que el poeta señala. Un haiku es eso, la punta de la flecha que apunta a lo invisible mediante los escasos elementos que deja visibles. De la misma manera la poesía fotográfica sugiere mucho más de lo que muestra. Si tomamos como referencia el poema en el análisis de la pieza, podemos leer cada verso en ella. La serenidad en el paisaje blanco, el difuminado del bosque, la postura del personaje. El bajo contraste, la poca nitidez, los contornos suaves y la claridad del fondo contribuye a crear un ambiente sosegado. El “paisaje final” encuentra su correspondencia en la metáfora visual del invierno como estación última de la vida. El segundo verso está representado por la figura del hombre que, en el tercer nodo de los tercios del encuadre, de espaldas al observador, se dirige a un punto blanco y anuncia su salida. Va hacia el último verso: el vacío. El vacío que, en la imagen, es silencio. Las otras dos fotografías del tomo 16 de la pieza [que Edgar no llama tríptico] coinciden en subrayar la idea de soledad y de silencio. En la primera fotografía [fig. 50] el árbol inmenso y la presencia de la figura pequeña del hombre puede interpretarse como la insignificancia del hombre frente a la grandeza de la naturaleza, o más aún, como la rendición de éste frente al poder de la naturaleza, frente al curso de la vida: la muerte. En la segunda imagen [fig. 51], el hombre



está en el centro rodeado de agua: el líquido como origen y fin de la vida,; no hay nada vivo, plantas, animales, salvo la silueta de la montaña al fondo y el lago donde se encuentra.

Se puede observar cómo el silencio se representa de distintas formas: como ausencia de elementos, como color, como estado anímico, como signo de soledad, de meditación, de muerte. La más evidente es la representación a través del fondo blanco de la imagen: la ausencia de color, ese espacio que contrasta con el bosque y sugiere la inmensidad del vacío. El hombre camina ya sobre esa nada hacia la nada, solo, quizás meditando. El silencio está representado también en él, acentúa su soledad, pero, a su vez, puede tener una connotación más compleja: se abre entre el hombre y el bosque como el espacio que zanja entre la y la muerte: el silencio de la senda final. Hay también otro silencio más oscuro, representado por la bruma detenida entre los árboles inmensos. El negro es el color de la muerte.

La figura del hombre es sin duda el *punctum* de la imagen, el motivo que es detonador del instante poético. Si sólo estuviera el bosque, la connotación del blanco como silencio y de los propios árboles sería muy distinta, más débil. El motivo estaría allí. Y la interpretación sería otra. En este haiku visual, aún cuando se encuentra en el tercio inferior izquierdo, la presencia del hombre es poderosa, atrae la mirada y se detiene en él durante el recorrido visual sobre la superficie de la fotografía. A pesar de que sugiere movimiento por un minúsculo gesto, el motivo poético detiene el tiempo en el doble sentido de la significación del instante: suspende la narrativa en el acto fotográfico, el devenir del personaje en el corte espacio temporal, y a su vez crea visualmente ese silencio que propicia el instante poético, esa fracción de tiempo en la que se percibe como unidad indisoluble la síntesis de recuerdos, sensaciones, pensamientos y emociones que Edgar interpretó

de su padre y que fusionó con los suyos en la imagen.

Todas aquellas cosas que la fotografía no dice pero que se insinúan en el entramado poético pueden observarse a través de ciertos elementos morfológicos [como la figura y postura del hombre]; compositivos [el encuadre, la distribución de pesos donde el hombre aparece solo a un lado del bosque, las tonalidades monocromáticas, etc.]; que juntos, mediante la subversión [el montaje, la tintura], el ritmo [el contraste en la distribución de pesos] y la ambigüedad [la indeterminación espacial] crean imágenes poético-visuales [la soledad del hombre, el espacio blanco como metáfora de la nieve, el invierno y a su vez, la luz: el camino luminoso del hombre hacia la muerte], que a través del silencio [el blanco, los espacios vacíos] intensifican la percepción del instante que resuena en la propia sensibilidad o experiencia del observador. Desde la primera lectura, el primer golpe de vista, la obra cobra una doble dimensión instantánea: individual y universal donde lo evidente y lo invisible en la imagen se entretje con las propias experiencias del observador. Este instante lo puede llevar a la verticalidad poética: hacia la profundidad de las emociones que le despierta [soledad, melancolía, serenidad] o hacia la repentina lucidez cognitiva o emocional sobre lo que interpreta: la muerte, la pérdida de un ser querido, la conciencia de la impermanencia o sobre la paradójica fragilidad de la vida y la fortaleza de los sentimientos.



Fig. 50 y 51. E. Ladrón de Guevara. TOMO XVI de la serie "Haikú. Retrato de mi padre"



Fig. 52. Sin título, autor desconocido.

4.3. Una imagen al azar

La metodología aquí propuesta se creó con el propósito de detectar y descifrar los elementos objetivos visibles que construyen el discurso en la poesía fotográfica. No obstante, esto nos llevó a cuestionarnos si a través de esta herramienta era posible analizar cualquier imagen y observar su grado de poeticidad, por decirlo de algún modo. No es que se proponga una escala precisa que mida gradientes o niveles del discurso poético, pero sí puede observarse si en términos contextuales, morfológicos y compositivos, a través de la subversión del lenguaje visual, hay un ritmo, una ambigüedad icónica o semántica se ha creado un discurso poético, si pueden detectarse construcciones metafóricas y, finalmente si se percibe la poesía a través de la imagen independientemente de la intención explícita del fotógrafo. Para ello, se eligió una fotografía al azar; se escribió la palabra “imagen” en el motor de búsqueda de imágenes de Google y se escogió la primera fotografía que apareció [fig. 52]. En esta ocasión la exposición del análisis de los principios poéticos se hace desde los parámetros técnicos, morfológicos y compositivos.

Nivel contextual

La imagen se encuentra ilustrando un artículo en español sobre comprensión de imágenes firmado por Jsequeiros. No tiene título, ni autor, ni fecha. Está en formato jpg con dimensiones de 642 x 369 dpi. El motivo fotográfico es un tigre cachorro que mira de frente a la cámara. Se encuentra en el exterior sobre unas piedras, sin embargo no se distingue claramente el fondo, no hay referentes espaciales por lo que es imposible deducir si el felino está en un zoológico o en su hábitat natural, y en qué lugar geográfico.

Subversión

No se percibe ningún tipo de manipulación que indique el borrado de marcas contextuales *ex profeso*.

Ambigüedad

La ausencia de datos generales y escasas marcas contextuales conducen a una ambigüedad espacio temporal, pero no del motivo fotográfico.

Ritmo

No hay marcas temporales en términos de contexto, la única alusión al tiempo es la corta edad del tigre que puede ser de meses. Por los tonos y la ausencia de sombras es posible que la toma haya sido realizada alrededor del mediodía o en un día nublado.

Imágenes poético-visuales

Al tratarse de un tigre cachorro, podría tener ciertas connotaciones sobre los inicios de la vida, la vida salvaje, etc., sin embargo, no hay otros elementos como el título o el paisaje que den pie a una interpretación metafórica. No se aprecia ninguna estructura sintáctica que comunique algún mensaje o tenga una connotación simbólica o retórica en términos contextuales.

Nivel morfológico

En el centro del encuadre está el sujeto fotográfico, un tigre cachorro que mira la cámara. Es una toma media, en *medium close-up* donde se aprecia la cabeza, el pecho y las patas delanteras del animal. La fotografía es a color, contraste medio, iluminación natural.

Subversión

El contraste, la iluminación, la textura y el color parecen naturales, no se percibe un manejo de los recursos téc-

nicos con el propósito de crear un discurso distinto del referenciado.

Ambigüedad

No se aprecia la manipulación de los parámetros técnicos que transformen la morfología de la imagen o subrayen aspectos que los distancien del referente. La alta iconicidad de la imagen, la escala del sujeto fotográfico y la nitidez de la piedra sobre la que posa su pata izquierda permiten una lectura directa vinculada al espacio referencial. La única ambigüedad que se aprecia es contextual.

Ritmo

El ritmo, en sentido morfológico, está dado por la dinamicidad de la textura, el color y las líneas del pelaje del tigre: suave, colorido y con líneas irregulares; en contraste la textura áspera de la piedra que comparte las tonalidades grisáceas con el fondo desenfocado, que funciona como silencio visual sobre el que descansa el sujeto fotográfico. La postura de las patas del felino indican movimiento, se puede percibir un antes y un después en la posible trayectoria del cachorro. La forma de la piedra contribuye a la direccionalidad del recorrido visual.

Imágenes poético-visuales

Un tigre cachorro puede tener connotaciones de poder, destreza, astucia en ciernes. La posición en que está, como a punto de saltar, y la mirada fija al acecho, puede leerse como la paradoja del reino animal: bajo la ternura y carácter lúdico de un cachorro se esconde la ferocidad, instinto y agudeza de un tigre adulto. Todo motivo fotográfico puede leerse a la luz de sus posibilidades simbólicas pero no necesariamente éstas son una construcción poético-visual. Es decir, puede tratarse de interpretacio-

nes aisladas sin conexiones que lleven a un discurso oculto, a una significación poética.

Nivel compositivo

El encuadre destaca al sujeto fotográfico, que se encuentra relativamente centrado en la imagen. La toma es clásica, el fotógrafo eligió hacer un *close-up* medio con el enfoque en el primer plano dando poca profundidad de campo, el fondo se pierde. El peso está distribuido en los cuatro cuadrantes al lado izquierdo de la imagen –en términos de la ley de tercios– sin embargo, la forma, textura y color de la piedra que aparece nítida, armoniza con el color y textura del fondo desenfocado proporcionando el marco de silencio donde resalta el motivo y una sensación de equilibrio.

Subversión

Se eligió la selección de color privilegiando las tonalidades del tigre, ya sea desde la toma con alguna cámara que tiene la función, o a través de la edición posterior. De esta manera, los tonos grises de la piedra y del fondo logran que resalte el color ligeramente pálido del tigre. Salvo este mecanismo, la toma, el encuadre, la distribución de pesos, etc. son convencionales, no hay una transgresión de los códigos visuales.

Ambigüedad

El manejo y selección del color donde se suprime las tonalidades del fondo así como la escasa profundidad de campo y la toma cercana al sujeto fotográfico, contribuyen a crear ambigüedad en relación al espacio físico y geográfico de la toma. Al suprimir el color y nitidez de la vegetación y del cielo se pierde la noción no sólo del lugar sino también de la hora del día y el estado del tiempo, pero claramente se distingue que está en el ex-

terior, en un ambiente natural. Por lo que se deduce que la ambigüedad espacial y temporal no parece tener otro significado o discurso más allá de la intención de destacar el sujeto fotográfico.

Ritmo

En términos compositivos, el ritmo está dado por la selección de color que, como ya se mencionó, crea el silencio visual del fondo para destacar la figura del tigre. La composición es atemporal ya que el fotógrafo no se interesó en dejar marcas que señalen día y hora de la toma. El movimiento está sugerido por la posición del felino, se puede percibir un antes y un después de la toma en la línea del tiempo, pero no se sugiere una narrativa o se construye una dinámica con propósitos de enunciación poética.

Imágenes poético-visuales

Un tigre cachorro puede representar realidades y significados diversos de acuerdo con la sintaxis de la imagen creada a partir de la intencionalidad del fotógrafo: la ferocidad latente de la vida animal; la inocente y lúdica esencia en los bebés, no importa su género y especie; la dualidad ternura-violencia presente en todos los animales [incluido el hombre]; y muchos otros discursos visuales. Sin embargo, en la composición no se percibe la construcción de ese otro discurso latente más allá de la figura del tigre.

Lectura integral

Podemos decir que se trata de una imagen figurativa, técnicamente bien lograda, cuya estructura es sencilla y su discurso es directo, sin complejidad que sugiera la presencia de una línea discursiva oculta. Su composición es armónica y equilibrada, con una estética de discrimi-

nación de color que ha dejado de ser novedad desde el momento en que es incluida como herramienta en muchas cámaras y dispositivos digitales. Se aprecia el punto de vista del fotógrafo en el cuidado que prestó al capturar al tigre de frente con la mirada hacia la cámara; en el enfoque que destaca al sujeto fotográfico y crea escasa profundidad de campo subrayando la ambigüedad del espacio; en la composición lograda en el encuadre donde la piedra contrasta con la textura del cachorro y su forma sugiere una especie de flecha que dirige el recorrido visual. En términos de discurso, la narrativa es lineal y descriptiva, no se observa una situación, acontecimiento o tensión que pudiera sugerir la presencia de un discurso paralelo que trascienda el nivel de representación iconográfica. No hay novedad ni subversión en los recursos del lenguaje fotográfico, salvo la discriminación del color, cuyo propósito discursivo no va más allá de atraer la atención del espectador hacia el motivo central. En la fotografía no hay imágenes poético-visuales, no se observa la intención de crear un discurso con connotaciones simbólicas o metafóricas que pueda generar una emoción distinta a la ternura que suelen despertar los cachorros.

En resumen, se podría decir que la imagen, si bien captura un instante afortunado en relación a la mirada y posición del tigre, no se percibe en ella el instante poético que sintetice ideas, significados, tiempos, sensaciones, sentimientos a través de paradojas, metáforas visuales o cualquier otro recurso que provoque cierta reacción emocional o intelectual en el observador más allá de la ternura y la apreciación estética de una composición armónica. Sin embargo, si a la imagen se le añadiese un título o cualquier otro elemento que subvirtiera su contenido iconográfico, la lectura se haría desde una perspectiva distinta.



V. SILENCIO, INSTANTE
Y REVELACIÓN

El silencio como lienzo, el instante como trazo, la revelación como búsqueda. Tres estados del proceso creativo que se fueron descubriendo en la producción fotográfica y literaria realizada paralelamente a la presente investigación.

En un posgrado en el que se desarrolla al mismo tiempo la reflexión y la práctica, la producción puede enriquecer a la investigación desde distintos ángulos: abre preguntas, advierte sobre focos problemáticos de interés de la disciplina en general y desde el punto de vista creativo, proporciona parámetros para el análisis. Por otro lado, el recorrido teórico, histórico y analítico de un tema propicia la creatividad y la introspección: detona ideas y conceptos a desarrollarse en la obra propia, y abre nuevas preguntas sobre las decisiones y procesos. En mi caso puedo afirmar que la búsqueda teórica y metodológica contribuyó significativamente al trabajo creativo en términos conceptuales y técnicos, mientras que el proceso de producción modificó algunas pautas de análisis y la forma de aproximación analítica a la poética fotográfica.

A partir de la reflexión sobre el propio proceso fotográfico, pude observar la presencia de los tres ejes propuestos en esta poética de lo invisible. Al parecer, silencio, instante y revelación, no sólo son fundamentales en la experiencia poética de la imagen, sino que están presentes en las etapas sustantivas del proceso creador. Puede expresarse así como tres momentos: el **silencio** como ese espacio formal y existencial necesario para que suceda el hallazgo fotográfico, ese no lugar donde se transita de lo real a lo imaginario; el **instante**, esa arruga del tiempo donde todo se detiene y el fotógrafo traza un universo más complejo del que aparece frente a la cámara; y la **revelación**, ese momento heurístico en el que se intuye cazar lo invisible.

Estos tres momentos se dan a veces de manera simultánea al realizar una toma, o en el proceso de editar o montar una pieza, y se condensan en la imagen como parte de su tejido sintáctico. En cada individuo y en cada serie, los momentos puede experimentarse de manera distinta o presentarse con algunas variables. Pero, independientemente del trabajo que se esté realizando y de los diferentes estados por los



que pase el proyecto de acuerdo a sus características, estos tres momentos definen y sintetizan lo que podríamos llamar el instante creativo.

Tanto en este instante como en su etapa previa, la formulación conceptual del proyecto, intervienen factores objetivos y subjetivos ineludibles en el proceso de creación. Cada fotografía articula un punto de vista individual, una búsqueda personal. Se elige un tema, un motivo, un encuadre específico, la óptica, el plano, el color y, por supuesto, el tratamiento y soporte final de una imagen en función de las preocupaciones temáticas y estéticas, personales y profesionales, de acuerdo con la experiencia, el contexto histórico cultural, los conocimientos, posibilidades, retos autoimpuestos y recursos técnicos. En este sentido, desde el tema de mi investigación como cada una de las piezas realizadas obedecen, en primera instancia, a mi formación multidisciplinaria en los campos de la sociología, la literatura y las artes visuales; pero, sobre todo, a mi interés por transgredir las barreras disciplinares y genéricas tanto en el estudio teórico como en la producción literaria y fotográfica. En segunda instancia, el trabajo está marcado por mi interés por la poesía como vehículo expresivo dentro y fuera de su propio terreno [en el video y la fotografía, por ejemplo], y, por el deseo de desentrañar y jugar con los misteriosos hilos que la tejen.

En este capítulo se presenta el trabajo de producción fotográfica realizado paralelamente la investigación y se reflexiona sobre las dificultades y hallazgos en esos tres momentos del proceso creativo. Las series son, en apariencia, muy distintas entre sí, no obstante, tienen en común, no sólo la exploración de la ambigüedad y del silencio, sino del tiempo en sus dos vertientes poético fotográficas: como línea horizontal donde todo transcurre y se transforma, y como eje vertical donde se sintetiza el instante.

Al inicio, me interesaba realizar cincuenta pequeñas obras como homenaje autobiográfico a la vida. De ahí nació *Interiores* y dos series más que deseché. Sin embargo, conforme fui avanzando con el proyecto, me interesé más en reflexionar, poética y visualmente, sobre el hecho inexorable de que todo comienzo está destinado a su fin, y todo final conduce a un nuevo principio. En ese devenir, el tiempo va dejando marcas, silencios, ausencias. Decidí entonces mirar hacia fuera y retratar la naturaleza cíclica de la vida y los cambios que se pueden vivir en el viaje al transitar de un punto a otro y los rastros que se dejan en la línea de tiempo. Así fueron naciendo cada una de las series: *Reloj de agua*, pensando en el día y el mar como un bucle infinito en el eterno retorno nietzcheniano; la irremediable caducidad de la experiencia en la serie *Impermanencias*; las resonancias y transformaciones que experimentamos al entrar en contacto con la historia y obra de los otros en *So long self*; el salto cognitivo y semántico que se da entre lo que se ve y lo que se lee en el *La mirada antecede a la palabra*; los restos de lo vivido durante el día, trabajo, alegrías, compañía, que van quedando como huellas sobre la playa en *Silence on the beach*; las complejas emociones simultáneas que se intentan ocultar y que en algún gesto, algún movimiento, se asoman por el rostro en *Interiores*.

No obstante el origen común del trabajo en conjunto, cada serie, cada fotografía nació de una intención específica, una pregunta relacionada con los que se fueron detectando y describiendo como principios poético-visuales. Al iniciar la investigación, partí de la premisa de que la polisemia del lenguaje poético en el discurso visual se construía a través de la ambigüedad por lo que, desde el comienzo y a lo largo de todas las series, se exploró esta característica en su dimensión tanto icónica como semántica. En *Reloj de agua*, *Impermanencias*, *Interiores* y *So long self* a través del desenfoque, la abstracción de formas, la perspectiva, la personificación, la escala de

tonos, el manejo de la luz y en la propia inmaterialidad del motivo. El ritmo como secuencia entre presencia-ausencia de elementos se trabajó básicamente desde el silencio en todas las series, y desde el contraste visual y auditivo en los videos *Reloj de agua* y *Antropofagia* a partir de los tonos, la textura, el movimiento, la música y la voz.

5.1. El espacio de todo lo posible: el silencio

Conforme se fue avanzando en la reflexión y el hallazgo de los elementos sustantivos del entramado poético en la imagen, se fueron develando paralelamente ciertas constantes en el trabajo que he realizado a lo largo de muchos años: el silencio, la ambigüedad, la desconstrucción del lenguaje, la síntesis, la fascinación por la brevedad. Todos han sido tema, punto de partida o recurso formal en textos, imágenes y videos.

La mayoría de mis cuentos, por ejemplo, no rebasa la página; en ellos es frecuente la economía de recursos, la sustracción y la elipsis, que se refiere a aquellas acciones implícitas en un espacio temporal que no está escrito, funciona como pequeños silencios narrativos que ayudan a sintetizar la historia y generar tensión y ambigüedad. Los poemas del libro *Atar de ser*, están hechos de huecos, de pequeños vacíos creados a partir de la ruptura del ritmo y de la subversión del lenguaje: se rompe la sintaxis verbal, visual y semántica. Pero la forma responde al contenido; los poemas son historias de desiertos geográficos, anímicos, visuales e incluso léxicos. Desde el inicio, en la propia advertencia, se juega con la polisemia y plurivocidad de sentido que el lector debe descifrar: “[de los poemas] crecieron relojes, vasos de sed, huesos cuya *carne está en el ojo de quien sabe mirar las cerraduras*” (Escuer, 2012).

La serie de fotografías que realicé durante la maestría, *Arqueología del futuro*, representa el escenario imaginario de la devastación donde sólo queda el silencio de los objetos abandonados en los lugares más inverosímiles sin la presencia de seres vivos. Se subrayó la imprecisión temporal a través del blanco y negro, del ángulo de las tomas y de la ausencia de referentes.

Como se verá en las series fotográficas y videos que aquí se exponen, el silencio aparece como recurso formal y como metáfora: de la ausencia [de elementos o personas en *Reloj de agua*; los 43 estudiantes desaparecidos en *Rostrros vivos*, o en la nostalgia de otra presencia en *Impermanencias*]; como hoja en blanco: el escenario neutro, plano, apenas visible sobre el que ocurre el suceso fotográfico [*Impermanencias*]; como bucle del tiempo [*Reloj de Agua* y *So long self*], como elipsis [*La mirada antecede a la palabra*, *Silence on the beach*] como estado de contemplación [*Silence in the beach*], como vacío [*Interiores*].

En términos formales, el silencio visual no sólo es un gusto estético, sino a una vía sintáctica de resaltar el motivo fotográfico y la intención conceptual. Cuando estaba realizando la serie *Impermanencias* con la idea de retratar las arrugas y desgaste de las flores y las hojas como metáfora de la fragilidad temporal de la belleza, busqué tomas en fondos planos y ajusté el enfoque para crear poca profundidad para neutralizar los colores del fondo y enfatizar en la textura. Elegí la iluminación artificial para resaltar ciertos ángulos, formas y texturas del motivo fotográfico y oscurecer el fondo. Finalmente opté por el blanco y negro, ya que escala de grises permitía poner atención al desgaste de las superficies sin distracción del color. Así pude crear el silencio necesario para que, con ayuda de la luz y el enfoque, el motivo cobrara mayor presencia.

Una manera de crear una atmósfera propicia para la recepción de una imagen con un doble discurso, una significación que va más allá de su referencialidad o connotación simbólica, es a través del silencio, no sólo en términos de los elementos en el encuadre, sino sensorial a través de la monocromía. Una fotografía en blanco y negro o sepia, como se ha visto en ParkeHarrison, permite la concentración del observador en el motivo, sin distracciones cromáticas que produzcan diferentes sensaciones. Por esta razón, decidí transformar a escala de grises la mayor parte de la producción realizada. El blanco y negro no sólo contribuye a desvanecer las marcas referenciales y centrarse en el motivo, también proporciona cierta tensión dramática, como un silencio premonitorio.

Podría decir que el silencio es y ha sido no solo un tema recurrente en mi trabajo, también un recurso formal imprescindible. El ritmo de una imagen o un poema, por ejemplo, se marca a través de los silencios. Pero también lo ha sido como necesidad creativa. Antes de iniciar cualquier proyecto, después de las primeras ideas, necesito un tiempo de distanciamiento. Una página en blanco mental. En este trabajo, ese espacio me permitió, por un lado, comprender el peso del lenguaje verbal en mi aproximación fotográfica a la poesía, y por otro, jugar con el lenguaje y los principios poéticos de la imagen desde una perspectiva más lúdica.

El último silencio es el cierre del círculo del acto fotográfico en sentido amplio: se parte de una página en blanco, de un lienzo por trazar, y se termina en otro silencio, cuando se suelta la pieza ya terminada y se deja frente a los ojos de los otros.

5.2. La intuición de un hallazgo: el instante

Aún cuando se tenga clara la intención de un proyecto a realizar, el proceso creativo guarda una alta dosis de incertidumbre: no se sabe con certeza hacia dónde se llegará y cuál será el resultado. La idea, el concepto, puede planearse y describirse puntualmente desde la racionalidad pero el “duende” de la imagen se gesta en el intersticio entre lo observado y la imaginación. Un instante en el que surge la intuición de un hallazgo. Pero el instante es frágil. Por su propia naturaleza fugaz, es fácil perderlo en sus dos acepciones, fotográfico y poético: el corte espacio temporal no siempre es preciso, oportuno o logra capturar lo que se quiere; o bien permanece en la superficie, no logra sintetizar una idea, una emoción. Paradójicamente, las mejores imágenes ocurren cuando se captura algo inesperado dentro de los marcos de lo previsto: el destello fugaz de un descubrimiento. Pero lo que se descubre generalmente es una nueva pregunta, un nuevo camino a explorar.

Lo extraordinario, además, es que este instante no se circunscribe al acto fotográfico definido como corte espacio-temporal, puede ocurrir en la captura, sí, pero también en la edición o incluso en la impresión de la imagen. En el caso de *Impermanencias*, por ejemplo, puedo decir que hubo dos instantes clave. La idea originar era trabajar sobre el paso del tiempo y sus estragos en la belleza natural de las flores. Pero, conforme fui realizando las tomas, me fui enfocando más en las hojas secas que ya habían caído al suelo. Me sorprendieron las posturas y rasgos gestuales de algunas. Ese fue el primer instante. Me propuse entonces retratar diariamente las hojas que cayeran en la posición exacta donde se encontraran [si bien no moví las hojas, sí confieso haber quitado los

elementos que estorbaran o distrajeran]. Cuando las trabajaba en la computadora y pude observar el conjunto, nació la narrativa, y ésta se reflejó en textos. Escribí unos versos sobre el amor, el dolor, la ausencia que surgieron de las historias y actitudes que parecían mostrar las hojas, algunos de los cuales aparecen en el video.

En los pequeños *clips* que forman *La mirada precede a la palabra*, intenté prolongar esos instantes en que un gesto visual conduce a una idea, o una palabra refiere a una cadena de hechos. Cuando se juntan ambos, la idea cobra otro sentido. En este caso, el sentido metafórico se objetualiza y se vuelve literal, pero muy distinto al esperado.

5.3. Cazar un relámpago: la revelación

Pocos poetas logran cifrar en un poema ese más allá, pero todos tratan –con angustia, con desdicha, con desesperación– de forjar un relámpago.

F. Vázquez

Crear un discurso poético a través de imágenes conlleva dos paradojas. La esencia de la poesía no tiene forma y, sin embargo, sólo se puede recrear entre las formas: el poeta, visual o textual, busca materializar lo intangible. Esa es la primera paradoja. La segunda, en el terreno de la creación, es la más difícil. La poesía nace de la imposibilidad: a través de la palabra, la imagen, la materia se busca lo indecible, lo invisible, lo intangible. Lo que se logra decir siempre parece insuficiente. Hay siempre una dosis de frustración ante lo que expresa José Ángel Valente: “cortedad del decir, insuficiencia del lenguaje”. Pero es en esa tensión entre la imposibilidad de lo indecible y la forma que intenta revelarlo radica el acto poético.

[...] la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho (Valente, 2008, p. 84).

El trabajo paralelo de investigación producción tiene sus dificultades. La inteligencia, decía Lorca, es a menudo enemiga de la poesía. La conciencia del lenguaje poético genera desafíos que no sospeché al iniciar el trabajo de producción. Crear piezas que contuvieran el mayor número de elementos que en un principio consideré que podían definir una poética de la imagen, resultó un comienzo no tan afortunado, como suele suceder cuando un poeta está más preocupado por aplicar la métrica y las reglas estrictas de un soneto que en lo que desea expresar. Sabemos que el sentido del arte en general y por extensión, en la fotografía, no se cimienta en fórmulas ni en estructuras definidas *a priori*, por el contrario, su potencial expresivo radica en las constantes aportaciones, innovaciones, rupturas y puntos de vista insólitos que se realizan en el lenguaje. Por otro lado, la creación poética, aún más que su análisis, como se ha insistido, es compleja y siempre guarda algo difícil de descifrar. Ese “duende” lorquiano que despierta “en las últimas habitaciones de la sangre” del poeta, es huidizo, sorpresivo, inconstante, “rechaza toda la dulce geometría aprendida y rompe los estilos” (García Lorca).

Lo “infinitamente dicho” sólo puede lograrse si se llega a crear un poema o una imagen con “duende”. La búsqueda por alcanzarlo es el deseo del fotógrafo que quiere cazar lo invisible. Pero la mayoría de las veces uno sólo llega a aproximarse, a intuir, a dar algún indicio. Y otras tantas, se fracasa, lo inefable permanece en la sombra y lo que el fotógrafo dice



es una cosa muy distinta a lo que quiso decir. Ese fue el mayor reto a lo largo del trabajo de producción y que se tradujo en meses de frustración y desencanto. Sin embargo, después de innumerables fotografías tiradas al papelero de la computadora [más de cinco mil], comprendí que para cazar un valioso relámpago se necesita paciencia, muchísimas tomas y años de búsqueda pero, lo más importante: al rayo no debe perseguirse de frente, de manera directa, hay que esperar, dejar que llegue. Seguir las pistas de esa intuición del descubrimiento de la que hablaba Stravinsky (1979) y ver qué resulta. Fue entonces cuando decidí hacer series que trabajaran en conjunto en torno a ideas simples, sin mayores pretensiones. A lo largo de esta aventura entendí que no es necesario ir tras el más brillante, ruidoso y profundo relámpago para crear poesía. Pequeños versos y sencillas imágenes son capaces de tejer un modesto poema.

5.4. Series

Se realizaron, en total, cinco series fotográficas reunidas en fotolibros y 5 videos. Todos nacen, conceptualmente, de la única certeza posible: el paso del tiempo. Y los silencios en ellas marcan el ritmo de ese transcurrir. Cada serie o video se refiere a un aspecto de ello: el lapso en que una idea visual y una derivada de las palabras se conectan en *La mirada antecede a la palabra*; a la duración de un día y su recurrencia cíclica manifiesta en la propia naturaleza del mar y las diferentes tonalidades que suceden como posibilidad en *Reloj de agua*; el momento en que dos tiempos se funden cuando un espectador mira una película que, además, muestra tiempos y situaciones distintas simultáneamente en *So long Self*; el devenir y sus inexorables marcas, la caducidad del instante que es la vida en *Impermanencias*; las emociones como angustia, pesar, alegría, dolor, serenidad que se suceden o conviven simultáneamente y que se asoman como atisbos en el rostro en *Interiores*; la impotencia de saber que el futuro no dará respuestas sobre el pasado en *Rostros vivos*; o la pérdida de la noción del tiempo en el acto amoroso en *Antropofagia*. Si pienso en el tiempo invertido en el oficio, debo decir que antes que fotógrafa soy escritora. Una condición ineludible a la hora de trabajar el discurso poético

en la imagen. En un principio me pareció un obstáculo porque pensaba textualmente, me sentía atada a las palabras, no podía desprenderme de ellas; pero después esta debilidad la utilicé como recurso: empecé a tomar fotografías a partir de un poema o escribía poemas surgidos de las imágenes. Finalmente decidí fundir ambas producciones en videos. Éstos surgieron del conflicto entre la necesidad de escribir, de mirar con palabras lo ya capturado en imágenes, y no querer hacer poesía visual, añadir textos dentro de la imagen.

5.4.1. Miradas y palabras en movimiento

En la primera pieza, decidí utilizar las propias palabras como motivo fotográfico. Retomé las fotografías que tiempo atrás había hecho de viejos cuadernos y bitácoras, *close ups* de algunas páginas que escribí entre 1980 y 2014, y con ellas elaboré un políptico que terminé montando como una sola pieza: *Bio-grafía 1*. Las palabras o fragmentos de cada imagen forman, a su vez, un poema [fig. 53].

La segunda pieza que elaboré fue un video creado con las imágenes que tomé a partir de un poema mío que grabó Toni Rodríguez, *Antropofagia*. Había estado tomando fotografías para la serie *Autorretractos* bajo la idea de la fragmentación de la mirada autocrítica frente al espejo, que finalmente deseché porque no me convenció el resultado. Sin embargo, ese material me sirvió para trabajar la misma estética en las imágenes que realicé para esta pieza que, a diferencia de trabajos posteriores, siempre fue pensada como video. Son tomas cercanas, *close ups* de fragmentos del cuerpo donde se destaca la textura y tonalidades de la piel. Al editar y montar el video, sentí que hacían faltan unas notas que cerraran el acto amoroso descrito, pero que no intervinieran en la voz. Así grabé unas improvisaciones en piano y seleccioné un par

de compases. El poema es muy breve y el video dura escasos 37 segundos. Fue presentado en el coloquio “Arte, con-sensualidad y poesía”.

antropofagia

nos arrancamos
versos de la boca
de los ojos
entre los dientes

guardamos
palabras ciegas
en los armarios sucios
de las uñas

devoramos
la voz el hambre la lengua

dormimos exhaustos
sobre los huesos del poema

A raíz de la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa, escribí un breve poema. Por su parte, Edgar Ladrón de Guevara realizó una serie de imágenes que me parecieron poderosas y, por su alto grado de abstracción, muy poéticas. Son ese tipo de fotografías cuya ambigüedad descansa en la elección insólita para representar a los estudiantes. A través de la personificación, cuarenta y tres trozos de crayón rojo son puestos en diferentes escenarios con connotaciones de violencia, encierro o ruptura. Mi poema es también abstracto, no describe, sólo contiene pinceladas de los sentimientos. Decidí unir ambos trabajos en el video *Rostros vivos* ya que tenían rasgos similares. Los videos *Reloj de agua e Impermanencias*, aunque se revisarán junto con las series que les dieron origen, en realidad son piezas que pueden verse de manera independiente.

La mirada antecede a la palabra es una serie de pequeños videos que resultaron de un ejercicio realizado en el taller de “Imagen y movimiento, “Tres incidencias de producción en video” dictado por Virginia Coldwell, Luis Felipe Ortega y Rafael Ortega. A partir de una frase que le dio título, debía elaborarse un video. Yo elegí la que le dio título a este trabajo. Ese día, traía conmigo el libro de Ricardo Pozas *Los signos de la memoria* (2011), y ya que la frase se refería a la anticipación de la mirada ante la palabra, se me ocurrió trabajar con algunos poemas de Pozas. Finalmente decidí tomar sólo algunos versos o palabras con los que pudiese jugar con su significado. Mis manos, un lápiz y el libro fueron mis instrumentos. Cada video está hecho en una sola toma en la que, a partir de acercamientos macro y medios, desenfocues momentáneos, y el movimiento lento de la cámara se va descifrando el verso o frase. Hay una relación con lo que se mira y lo que se lee, pero ambas cosas tienen connotaciones distintas que, al ir develándose en el video producen un sentido más simple y lúdico. Llevar la poesía a su literalidad a través de estructuras simples, pero aunque la semántica es clara, no deja de ser una construcción alegórica. Cada uno de los pequeños videos recuerda la vocación visual y metafórica del lenguaje escrito.

5.4.2. *Reloj de agua: la ambigüedad del silencio*

Estudiando el concepto de ambigüedad surgió *Reloj de agua*, veinticuatro fotografías del mar del golfo que fui interviniendo con el propósito de generar imágenes abstractas, con bajo grado de iconicidad, que por sus tonalidades, funcionaran como referente temporal del día. A partir de una invitación a dar una plática, una amiga grabó algunos poemas de *Atar de ser*. Después de escucharlos en su voz, cuatro versos venían a mi mente una y otra vez con la persistencia del oleaje:

mar muerto

y digo agua
y digo sed
y digo
inútil perseguir estas orillas
desplegar
los dedos de la proa

no hay pie desnudo que me guíe
marea alta
reloj de sol entre las dunas

y digo mar y digo rocas enfiladas
diques
horizonte sitiado
entre labios de arrecife

de las sirenas ciegas de mi cuerpo
huyen todos los marinos
inútil perseguir estas orillas

En un viaje a Veracruz, con el poema en la cabeza y la idea de experimentar con la ambigüedad visual, pensé en crear una paradoja: fotografías con poca claridad y nitidez señalando un tiempo preciso. Así tomé alrededor de trescientas fotografías del mar a distintas horas del día. Seleccioné veinticuatro y las trabajé para acentuar el grano, la textura y el foco con el propósito de crear imágenes impresionistas recordando la serie de pinturas que hizo Monet de la Catedral de Rouen.

Cada fotografía se editó para jugar con la plástica del mar y sus delicadas formas, y acentuar las gamas de color que se suceden a lo largo del día. No son paisajes realistas, son pequeñas postales que recogen los tonos, colores y texturas que la luz nos regala en momentos extraordinarios. Se optó por variar los encuadres y ángulos de las tomas con el fin de romper con la repetición de líneas y distribución de pesos, incluso en algunos casos, con la geometría del horizonte [fig. 54].



Fig. 54. M. S. Escuer, 19:00 / Reloj de agua



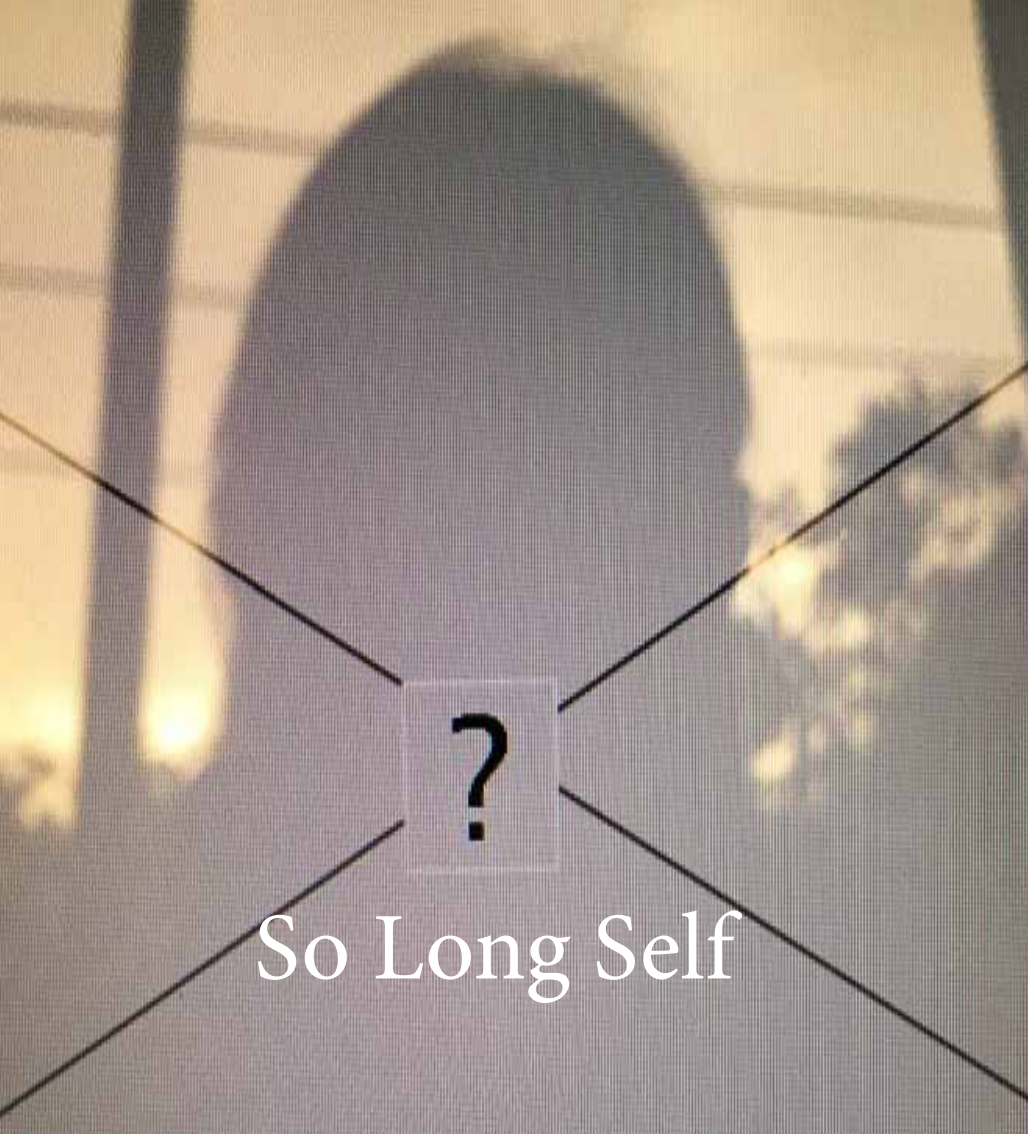
Fig. 55 . M. S. Escuer, 12:00 / Reloj
de agua

En esta serie, al descansar en la ambigüedad como recurso, quise transmitir cómo se pierde la visibilidad ante lo que acontece repetidamente, como el ir y venir de las olas, y crea ese silencio visual que permite trascender lo objetual. Cuando realicé las tomas, tenía en mente la novela de Alessandro Baricco, *Oceano mar* que se basa en la premisa de que mirar el *mar* propicia estados de relajación conocidos desde la Antigüedad, por ello se le considera un lugar benéfico para la salud. Pero, a diferencia de los paisajes casi blancos de Baricco, en estas fotografías el silencio nace desde la intensidad del color. Se elaboró un fotolibro con las 24 imágenes que representan una hora del día.

Pero había una forma paradójica del silencio que quería explorar con esta serie: el ruido, cuando es constante y rítmico, se vuelve inaudible, desaparece de la conciencia. Cuando se repiten frases, una y otra vez, terminan por mezclarse con el sonido de fondo y su sentido original se diluye, como las olas en la orilla. Así que elaboré un video donde el silencio natural de las imágenes es irrumpido por la voz de Toni Rodríguez que lee el poema completo *Mar muerto* cuyos primeros versos incitaron la primera búsqueda de imágenes. Edité la voz y la convertí en el oleaje: los versos más rítmicos se repiten emulando el movimiento y ritmo del agua, que contrasta con la foto fija en la pantalla. En el fotolibro sólo



Fig. 56. M. S. Escuer, *8:00 / Reloj
de agua*



quise poner los primeros versos del poema y no puse ninguna referencia a la hora del día con la intención de que se observara desde la plástica, sin ningún referente.

5.4.3. *So long self*

Esta es serie de apropiación y lectura. Al ver la primera versión de la película *So Long. Los itinerarios de la mujer pez* de la cineasta argentina, María Berns me sorprendió desde el inicio: “Soy un pez y vivo en una pecera del acuario. Los niños me visitan todos los domingos.” La película trata de Renata, quien regresa a Veracruz después de trabajar por varios años en los Estados Unidos. Pero todo es confuso para ella y para el espectador: parece que no se hubiera marchado. La ambigüedad crece cuando Renata imagina que es Natalia, una mujer que espera a su esposo que migró al Norte y cuando éste llega, ella lo rechaza. Renata intenta partir nuevamente. Las dos mujeres se mueven en un espacio intermedio entre dos fronteras, una real y otra imaginaria. Y el viaje que emprenden es la multiplicación de diferentes versiones de ellas mismas. Como Berns afirma: “el viaje crea su propia frontera, el espacio en el que la mujer vive en soledad con sus réplicas”.

Al leer la bitácora de apuntes de María Berns que contiene descripciones, anécdoto-

tas, reflexiones sociológicas y pasajes poéticos, pensé en crear un proyecto en el que se sumara una voz más al viaje: una espectadora. Así se creó *So long self*, una serie de imágenes y versos que reflejan el acto de mirar y volverse parte de lo que se mira: la espectadora, al leer y mirar la bitácora y el film se integra a la narrativa, hace suya la historia y la replica en imágenes y palabras: desde la frontera de la pantalla resuena la historia de todas las mujeres. Las fotografías son tomas de los *stills* y de la bitácora hechas a la pantalla donde se aparecía el reflejo de mi silueta como espectadora [fig. 57]. Las imágenes están acompañadas de un poema que escribí a partir de la historia de la película como una reflexión sobre la compleja situación de la mujer en una sociedad de continuas migraciones. Aunque juega con la ambigüedad visual, la serie se realizó tomando como eje el instante en que se encuentran espectador y obra, y la consecuente recreación que resulta cuando se fusionan dos ritmos: el de la narrativa del film y el del acto de observación y reinterpretación. La serie fue pensada desde un inicio para un fotolibro. Se acompaña con versos diseminados en las páginas que se entretajan con las propias frases extraídas de la bitácora de Berns.

So Long

A María Berns

Me siento exactamente fuera de lugar.
Pienso en pájaros.

Un ala roza la herida
y despierta todas las caídas.

Dentro, la noche
es un zumbido
de quimeras.

Un pez vela nace
en la estela blanca de un sueño.

Todas las mujeres esconden algo.

Todas somos
la misma voz
que calla,
todas llevamos la misma sed.
Deseo de ser
deseo
deseo
de ser
memoria.

Todas somos la mujer pez
y la red,
y la barca que parte.

Navegamos sobre el silencio
como si fuera un espejo,
como si en un instante
nos mostrara
todas las mujeres que fuimos,
todas
las que seremos.

5.4.4. Impermanencias

Nada permanece, todo se transforma. El ser es definido por el camino hacia su fin, nos dice Heidegger, su condición es un ir-hacia-la-muerte. Somos seres frágiles, inestables y, sin embargo, nos aferramos a la ilusión de eternidad, de permanencia, por eso siempre parece sorprendernos el desgaste del cuerpo, la irremediable curva del destino donde la vejez y la muerte nos esperan. Los grandes absolutos no son sino instantes que se extinguen: la vida, el amor, la belleza. La vida es una hoja siempre a punto de caer, un transitar hacia el silencio. El amor es una caída *-falling in love-* un andar ciego hacia el abismo, hacia la profundidad del otro, hacia

Fig. 58. M. S. Escuer,
2015, V1 / *Impermanentes*



el descubrimiento de las fragilidades que nos sostienen. La belleza es un parpadeo, un atisbo de paraíso que, al volver a mirar, desaparece.

Esta serie fotográfica es sobre el cambio como única certeza, un retrato del paso implacable del tiempo visto desde el corte del instante que aísla, sintetiza y detiene el devenir de la mirada. Está compuesta por tres grupos de imágenes en torno a un tema central: la impermanencia; en la vida, en el interior del ser, en el amor. Así se eligieron como motivos hojas y flores secas en escenarios vacíos, con fondos oscuros o claros ligeramente texturizados con el fin de crear el silencio visual necesario para que resalte el gesto de la hoja o flor. En la mayoría de las imágenes, lo que se enfoca es una parte mínima del objeto como una forma de expresar la ambigüedad e incertidumbre. Agrupé las imágenes a partir de los absolutos Vida, Ser, y Amor, pero elegí nombrarlas sólo con la primera letra (V, S y A) para evitar el riesgo de que dichas palabras se tomaran de manera literal y se vieran como una forma pretenciosa de representación filosófica. El ser humano tiende a ver figuras reconocibles en las formas aleatorias, a esta cualidad de la mente se le denomina “pareidolia”. Cuando vi el resultado de la primera sesión fotográfica, no pude evitar leer esta serie a través de este fenómeno. En literatura y en retórica visual, un recurso común es la personificación: un objeto se

humaniza como metáfora del discurso que se construye. Al realizar estas imágenes, aún cuando estaba consciente de la obviedad de los paralelismos entre una hoja o flor seca y el paso del tiempo, las flores y hojas fueron cobraron una vida inusitada, independiente de la intención original. Mi idea no era hacer personificaciones, sin embargo, poco a poco fueron surgiendo los personajes y con ellos las historias que más adelante decidí destacar trabajando el contraste en blanco y negro.

El grupo de imágenes *V* se crea a partir de la primera fotografía que tomé, *V1* [fig. 58], donde se evidencia el contraste entre una flor aún fresca, joven, y una ya marchita atrás. Las sombras son tan protagonistas como las hojas, como su otro yo, su *alter ego*, o lo que queda de futuro a cada flor, uno largo, otro muy breve. Pero la representación de la impermanencia a través de la oposición como recurso resultaba muy obvia, por lo que me enfoqué en las texturas y gestualidad de las flores a punto de morir. Así comencé a realizar tomas a distintas flores marchitas buscando la metáfora de la síntesis del tiempo: las arrugas del presente, el recuerdo borroso de su pasada lisura en la sombra y a su vez el acecho de su inminente desaparición en la oscuridad. La intención de cada una de las fotografías es mostrar un gesto distinto de un mismo proceso: la conciencia del devenir, del envejecimiento y de la volatilidad de la presencia. Con la excepción de *V1*, donde se intenta mostrar la negación de esta conciencia: la flor joven, en primer plano, da la espalda a la flor marchita que parece querer ocultarse en la oscuridad; las hojas y las sombras llenan el espacio inferior a diferencia de las otras tomas donde prevalece un fondo sin más elementos que la sombra como silencio visual.

Las imágenes siguientes son similares en su composición y morfología. Un contraste, el fondo neutro que va de gris a negro, la iluminación dirigida, poca profundidad de campo, motivo en uno de los nodos de los tercios en oposición a las sombras. *V4* [fig. 60], por ejemplo, se caracteriza por la posición particular de la punta de la corola doblada que parece salir de la espádice como una gran lengua o puñal con una posible lectura a partir de ello. En *V5* [fig. 61] la mayor parte de la imagen está desenfocada con el propósito de acentuar las nervaduras de la parte baja de la flor y dejar el resto en ese estado de indefinición, el cual es más notorio en la figura de la sombra donde no se reconoce el trazo de la flor por la poca profundidad de campo.

Fig. 59. M. S. Escuer, 2015,
V2 / Impermanentes





Fig. 60. M. S. Escuer,
2015, V 4 / *Impermanentes*

El elemento más destacado de *V6* [fig. 62] es la presencia de las sombras que parecen acechar a la flor. Se encuentran en el segundo plano, detrás de ésta, proporcionan dinamismo a la imagen y son producto del paso de la luz sobre las hojas que no se alcanzan a ver. Tienen forma de figuras humanas lo que las hace parecer sombras que se arrastran en el piso. El motivo, la flor marchita, se encuentra del centro hacia el cruce izquierdo de los tercios, dentro del escenario neutro y bajo la iluminación tenue. Las imágenes por sí solas pueden funcionar estética y conceptualmente, pero es en el conjunto donde cobran sentido.

El grupo de imágenes *S* surgió a partir de fotografiar hojas secas sobre distintas superficies de madera con iluminación dirigida. Algunas fueron realizadas de día en fondo blanco o madera natural, y otras, de noche con fondos de diferentes texturas. Al ver los resultados me impresionó la fuerza expresiva de algunas hojas y en otras, la relación que se establecía entre la hoja y su sombra.

Elegí nombrar al grupo *S* [ser] porque me pareció que cada una expresaba un estado anímico introspectivo, secreto, íntimo, incluso hasta doloroso. Todo lo que se vive en el silencio introspectivo del yo. Una fotografía en particular, *S1* [fig. 63], al verla me recordó el poema *Los heraldos negros* de César Vallejo, especialmente la primera estrofa y no dejé de escucharlo en mi cabeza mientras trabajaba en la imagen.

Fig. 61. M. S. Escuer, 2015, V 5 /
Impermanentes





Fig. 62. M. S. Escuer,
2015, V 6 / *Impermanentes*

Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma. ¡Yo no sé!

Las imágenes que representan mejor al conjunto son *S1* y *S2* [figs. 63 y 64]. Aunque no tiene sombra que figure como ese otro yo, el pasado o el futuro que dialoga con el yo presente, como el caso de *S9*, me parece que es lo suficientemente expresiva para mostrar la intención expresiva de este grupo de imágenes. En esta serie quise reflejar el poder del silencio. Cada imagen provoca una cierta inquietud en relación al discurso simbólico y polisémico. La *S2*, por ejemplo, puede interpretarse como un rostro o como un cuerpo: la inclinación de la hoja, la lámina curva como cubriendo los dos agujeros del pecho.

El grupo *A* de la serie surgió al fotografiar varias hojas en conjunto. Como en las tomas de los grupos anteriores, no fueron “puestas en escena”, no se colocaron intencionalmente de tal o cual manera, sino que se prefirió jugar con el azar. Se arrojaron varias hojas sobre una mesa y se iluminaron con una pequeña lámpara. La idea de llamarlo *A* [amor] surgió al ver cómo se juntaron por pares y los rasgos gestuales expresados en formas, posturas, perfiles. El concepto, entonces, se fue desarrollando en el encuentro, en la expresión que se creó a partir de esta unión fortuita. Las fotogra-





fías guardan las mismas características de la serie: tomas en primer plano, punto de enfoque cerrado, nitidez selectiva, poca profundidad de campo, luz artificial dirigida, fondo neutro. Sin embargo aquí preferí el alto contraste para subrayar la tensión narrativa y la composición dramática.

La intención original fue tomando forma al trabajar las imágenes como una metáfora de las relaciones amorosas, las tensiones del deseo y los conflictos de la separación dentro del ciclo de la impermanencia de la vida: todo inicia, continua y termina. El amor concebido como un encuentro es similar al acto poético: sólo ocurre en el instante en que dos existencias se descubren, como el lector descubre el poema. Una imagen se devela en la lectura del otro, cobra sentido en la imaginación y sensibilidad de quien la observa; un ser se descubre a sí mismo frente y junto a otro, y a su vez, descubre el mundo. Al realizar la edición, paralelamente escribí pequeños poemas que fueron definiendo el sentido de las imágenes.

El amor

en silencio
cae sobre los ojos
vela
y desvela
es oratorio de dudas
y plegarias
velatorio de todas tus ausencias

La serie *A*, hace referencia a la revelación continua que significa experimentar el amor, una serie de revelaciones que trascienden las fronteras del yo. Produce un efecto de comunión que unifica y diluye los límites de lo cognoscible en el individuo, y lo lleva a experimentar sentimientos y emociones universales a través de una experiencia muy personal. Tal como ocurre con la experiencia estética en el arte, o la revelación poética en literatura y fotográfica.

Decidí realizar un video que uniera las series, pero lo que terminé uniendo fueron trozos de poemas y sólo tres fotografías. Se divide en tres partes: yo, donde se muestra la mitad de mi rostro en una secuencia a color realizada en la playa casi al anochecer. Tomé una foto de la serie *Interiores* como imagen figurativa que contrasta con las otras dos fotos donde las hojas personifican dos relaciones distintas de pareja: los otros y nosotros. En la narrativa, Los otros simboliza el pasado, los finales que son un nuevo principio. En *Nosotros* el pasado y el futuro aparecen en el presente, causan estragos, pero no es el pasado quien destruye todo, es el tiempo, representado por las olas del mar, que todo lo deshace.

Fig. 66. M. S. Escuer, 2016 A3 /
Impermanencias



Fig. 67. M. S. Escuer, 2016 A4 /
Impermanentes



Fig. 68. M. S. Escuer, 2016 A5 /
Impermanentes





Fig. 69. M. S. Escuer, 2016 V 6
/ Impermanentes



5.4.5. *Silence on the beach*

Esta serie fue surgiendo en el mar y se fue orillando hacia la arena.

Es la huella del silencio que va dejando la tarde.
El horizonte de una mesa y sillas que alguien apila,
una bandera enterrada, la labor del día abandonada
en camastros y botes.
El algonero que se va, el tronco que no quiere irse.
Unos zapatos que aguardan los próximos pasos.
Las voces de los niños que calla la distancia.

Las fotografías se tomaron a color y fueron editadas en blanco y negro con el fin de crear esa atmósfera de melancolía y distancia, pero a su vez, manteniendo el sentido del humor. La gente en la playa generalmente se ve feliz, quiere extraer hasta el último grano de sol antes de marcharse. Los niños que juegan, las parejas que miran en silencio los brillos del agua, y los viejos que repasan sus pasos sobre las huellas de otros. Un paisaje realmente hermoso que motivó esta serie, casi sin pensarlo. Se imprimió en un fotolibro y se piensa hacer un video a partir de su exposición en la playa.

Fig. 70 Mónica Sánchez Escuer,
"Restos", de la serie *Silence on the beach*,
2017



Fig. 71. M. S Escuer, "Huéspedes", de la serie *Silence on the beach*, 2017



Fig. 72. M. S. Escuer, "Pares", de la serie *Silence on the beach*, 2017



Fig. 73. M. S. Escuer
"Respaldo", 2017

Fig. 74. M. S. Escuer,
"Espectaculo", 2017





Fig. 75. M. S Escuer, "Algodones", 2017



Fig. 76. M. S. Escuer,
"Lo que paso", 2017

5.4.6. *Interiores*

Esta serie nace del primer impulso por generar autorretratos que reflejaran alguna parte significativa de mi vida. Hice tres intentos con muchísimas tomas y sólo ésta me pareció significativa. La intención original era capturar distintos estados anímicos en diferentes momentos. Las complejas emociones simultáneas que se intentan ocultar y que en algún gesto, algún movimiento, se asoman por el rostro.

De esta forma, decidí retratar mi cara diariamente durante un período de tres meses. Fueron más de mil fotografías, de las cuales, sólo seleccioné treinta para editar y la serie terminó de dieciséis. El movimiento me pareció un buen recurso para exponer los sentimientos, a veces contradictorios, que se guardan tras la cara que mostramos al mundo. Para ello hice varias tomas de larga exposición en las que movía la cabeza, o me quedaba quieta y lo que movía ligeramente era la cámara. Por otro lado, decidí hacer acercamientos enfatizando cuatro de los cinco sentidos tradicionales: el olfato, el oído, el gusto y la vista, mientras que el tacto estaba representado por la propia cámara donde el recorrido visual es una especie de caricia. El resultado fue esta serie que terminó como fotolibro bajo el nombre de *Interiores*.



Fig. 77. M. S. Escuer *Interiores I*, 2017

Son imágenes múltiples que se superponen o se pierden los rasgos y se desfigura la fisonomía, desaparece la mitad de la cara y la oreja termina a un costado de la nariz [fig. 77], o el brillo del ojo traza líneas insospechadas [fig. 81]. Los pequeños monstruos que llevamos dentro. Lo que me sorprendió de este ejercicio es que puso en evidencia el hecho de que muchas veces no estamos conscientes de nuestro verdadero estado de ánimo. La preocupación, la tristeza, el desencanto, la suspicacia o la alegría terminan por reflejarse no sólo en la expresión general, también, y de manera más poderosa, en gestos mínimos como la curvatura de la ceja, el hueco de la boca ligeramente abierta, el hondo pozo de la mirada perdida. Los ojos lo dicen todo. Sin duda, se reafirma el lugar común: son la ventana del alma.



Fig. 78 y 79. M. S. Escuer
Interiores III y IV, 2017



Fig. 80 y 81. M. S. Escuer
Interiores V y VII, 2017

CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación, en una reflexión triangular sobre la esencia de la poesía, los parámetros que pudieran descifrarla y el interés por crear un discurso visual que la contuviese, se fueron cimentando los principios poéticos fotográficos no sólo como instrumentos de aproximación en la lectura de imágenes sino como fundamentos de la propia creación.

No obstante, aproximarse a “esa cosa alada, liviana y sagrada” que es la poesía en ninguno de los terrenos, creativo o analítico, ha sido tarea sencilla. El estudio de algo tan intangible y complejo es equiparable a la dificultad de su creación. El peso de un compromiso en el filo de lo imposible: tocar o aprehender el “duende” lorquiano, lograr traspasar las fronteras de lo visible para, en un instante, crear o descifrar una llama que a un tiempo quemé, ilumine, aclare. “La poesía es un relámpago agazapado en la textura del poema” pero, como señala el mismo Vázquez, son muy pocos los que logran cifrarlo y descifrarlo (2013, p. 129).

Sin embargo, he aprendido que tanto forjar ese relámpago en la producción fotográfica y textual, como descifrar aquél que otros han forjado desde una mirada analítica, es una tarea extraordinaria y fascinante que, por su naturaleza imposible, nunca se cierra, puede continuar toda la vida. No sin riesgos en el camino. Con la poesía siempre se corre el peligro de que, en el afán de encontrar la llama, aparezcan sólo las cenizas. Una de las conclusiones derivadas de esta travesía es que en todo acercamiento, en toda aproximación analítica, se debe tener en cuenta la advertencia de Shelley: “La poesía es una espada de luz siempre desnuda, que consume la vaina que intenta contenerla”.

Una de las preocupaciones iniciales, como se expresó en la introducción, era cuidar de los hilos que tejen la poesía, no cortarlos de tajo y dejarla caer, racturarla en el análisis con el fin de observar cada uno de sus trozos, sabiendo que es tarea improbable rearmarla y capturar su destello. Sin embargo, también sabía que esta investigación no se podía quedar en el terreno de la pura reflexión teórica, como la mayoría de los ensayos que tratan cualquier tema relacionado con la poesía. Tampoco me

interesaba un análisis puramente formal. Un acercamiento desde el aspecto sintáctico o retórico de la imagen, aunque habría sido más sencillo, no me parecía ni suficiente ni original a nivel crítico [existen muchos estudios sobre retórica visual] y tampoco enriquecedor en el aspecto creativo.

El mayor deseo que impulsó esta investigación era contribuir a que estudiantes, fotógrafos o investigadores no sólo apreciaran y conocieran el lenguaje poético de la imagen, sino que se aventuraran a crear y estudiar la poesía fotográfica. Para ello era necesario aterrizar la perspectiva y construir algún instrumento que permitiese mostrar la estructura del tejido sin destruirlo, es decir, sin trivializar o desarticular, en la interpretación, los fragmentos del discurso ya sea desde lo obvio, o bien desde algo completamente ajeno a la intención poética. Esto me llevó a iniciar un recorrido teórico práctico en el que los hallazgos se fueron estructurando como sistema categorial y éste, a su vez, se fue estableciendo como el marco de la aproximación metodológica propuesta.

El proyecto inició con la idea de continuar el trabajo de investigación que se realizó en la maestría. Estaba orientado a revelar y analizar las metáforas y paradojas del tiempo en la construcción del instante poético en fotografía —una línea de investigación que queda pendiente. Pero, como se manifestó en la introducción, debido a la falta de trabajos especializados en el tema, fue necesario no cambiar de rumbo pero sí de alcances. La investigación se centró en el primer objetivo secundario: observar la construcción de la poesía en la imagen. Pero, conforme se fue avanzando, se cobró conciencia de que la mera observación sólo conduciría a un análisis descriptivo. Y aún en él era necesario crear los términos que dieran cuenta de lo observado. Entonces, se decidió tomar como referencia la poesía textual y desde ahí generar los parámetros y categorías de análisis. Estas, por sí mismas, ya son una

primera y modesta aportación en el estudio de la imagen. Pueden servir de base para reflexiones futuras o investigaciones de estudiosos de la literatura, fotografía y de las artes visuales en general que deseen abordar algún aspecto de este tipo de creaciones.

La premisa inicial sobre la ambigüedad¹ como una de las características medulares de la poesía fotográfica se mantuvo, sin embargo se advirtió que por sí sola no tiene el grado de significación suficiente para sostener el discurso poético. Se observó que esta se construye desde la propia instantaneidad de la fotografía. Al momento del encuadre, ya se genera cierta anfibología referencial en relación al resto de la realidad que se queda fuera del espacio de representación. La baja iconicidad, si bien genera cierta incertidumbre en la semántica de la imagen, se advirtió que no necesariamente determina su poeticidad. Hay imágenes con alto grado de iconicidad que tejen el entramado poético a partir de otros recursos como el ritmo o el silencio. Y, pese a lo que pudiera pensarse, el silencio, aún cuando puede ser ausencia o un espacio en blanco, no siempre produce ambigüedad.

La segunda premisa sobre la idea de que todo proceso poético surge de la creación de imágenes —que aquí, después de largas reflexiones, se optó por denominar poético-visuales— se desarrolló en el capítulo segundo pensando en los equivalentes fotográficos de una imagen poética textual. Dado que el término aduce a la representación, y en literatura básicamente se refiere a la visualización de la realidad espacial y sensorial con connotaciones emocionales y afectivas a través de la palabra, esa cualidad de la poesía donde se sintetiza el mundo tridimensional y emocional a la bidimensionalidad de la escritura utilizando diferentes recursos retóricos, metafóricos y sintácticos, en fotografía debía observarse desde otros

¹ Ver introducción

parámetros ya que la visualidad está dada. Llorenç Raich, se centró en el motivo poético como generador de poesía (Fotografía y motivo poético, 2015). Pero no nos pareció como el equivalente de la imagen literaria ya que ésta se constituye en la relación y contigüidad de ciertas palabras cuidadosamente seleccionadas por el poeta y su fuerza comunicativa va más allá de la evocación que puede provocar el motivo central. En fotografía no sólo la morfología y composición de los elementos es significativa a nivel semántico, la connotación de éstos, de acuerdo a la contigüidad o distancia que mantengan entre ellos, es determinante, así como los lazos que los une independientemente de la distancia que los separe. Ese tejido es lo que aquí se denominó como *entramado poético*. En él se establecen las diferentes conexiones significativas de los elementos que pueden ser metafóricas, paradójicas, metonímicas, etcétera. Esas conexiones dentro del entramado es lo que decidimos llamar *imágenes poético-visuales*. Estos dos conceptos, y toda la reflexión que llevó a ellos, son, quizás, de las aportaciones más importantes de este trabajo en el campo del estudio de la poética de la imagen.

En resumen, se puede decir que esta investigación contribuye al análisis de la imagen y de la poesía en los campos de las artes visuales, a través de las siguientes aportaciones:

1. Se establecieron los principios y cualidades inherentes a la poesía fotográfica y sus posibles medios expresivos en el lenguaje visual.
2. Se detectaron y definieron las distintas formas y niveles de relación que se han establecido entre el lenguaje fotográfico y el poético literario con el fin de precisar las características del tipo de poesía que se realiza según este vínculo.

3. Se propusieron los conceptos de imagen poético-visual y entramado poético como formas de equivalencia de la imagen poética literaria en fotografía y parte sustantiva de la construcción del discurso poético de la imagen.

4. Se creó un sistema categorial con el fin de proporcionar algunos parámetros conceptuales para ésta y futuras investigaciones en el campo de la fotografía y de las letras.

5. Se creó una tipología de la poesía fotográfica que permite distinguir los diferentes recursos, vehículos y formas de expresión poética para así posibilitar la realización de un análisis más puntual de las obras para cualquier investigador o estudiante de las artes visuales.

6. Se creó un marco metodológico como guía –didáctica, académica o creativa– para el análisis integral de las obras que permite detectar los elementos morfológico compositivos que pueden corresponder a las cualidades poético visuales de una fotografía y observarlos en la articulación del entramado poético en una lectura global.

Conscientes del carácter subjetivo de la interpretación y de lo fácil que es caer en una lectura especulativa debido a las cualidades polisémicas y crípticas del lenguaje poético, se decidió partir de un análisis estructural de las obras con la idea de que el investigador o estudiante que desconozca el lenguaje poético pueda leer la imagen desde sus aspectos más concretos en un proceso inductivo y no perderse en una interpretación de los posibles aspectos simbólicos o alegóricos. Al definir y agrupar las cualidades de la poesía fotográfica en términos objetivos y tomar como unidad mínima los elementos observables morfológico compositivos que conforman estas cualidades cuyo eje primordial son las imágenes poético-visuales, se creó un marco analítico matricial con el

propósito de que no sólo facilite la práctica de la observación académica de la imagen, sino que pueda servir como detonador de la reflexión y la experimentación creativa en estudiantes y fotógrafos.

Por otro lado, el cuadro general en sí mismo puede funcionar como herramienta didáctica en la enseñanza de temas relacionados con el estudio de la imagen o de la poesía expandida. En general, puede decirse que la propuesta contenida en este trabajo con sus aportaciones sustantivas –las categorías, la clasificación de las relaciones entre poesía y fotografía, la tipología de la poesía fotográfica, el cuadro metodológico matricial y la lectura integral como poética de lo invisible– persigue tres propósitos en la práctica de la investigación-producción:

1. Un fin académico como punto de partida para la reflexión, sistema categorial y guía analítica para la investigación relacionada con este campo de estudio.
2. Un fin didáctico como guía de exposición y análisis para profesores y estudiantes de artes visuales y literatura en temas relacionados con la producción de imágenes con contenido poético.
3. Un fin creativo como potenciador de ideas en la experimentación fotográfica.

Como primera muestra de la aplicación didáctico creativa de esta propuesta, se realizó el Taller de Experimentación Poético Fotográfica en la Fundación Pedro Meyer. Veinte horas de trabajo intensivo donde los alumnos aprendieron a detectar y explorar los componentes del lenguaje poético visual. A partir de los principios de la poesía fotográfica, diseñé ejercicios para que cada uno experimentara con la ambigüedad,

la subversión del lenguaje y la construcción consciente de un doble discurso. El siguiente proceso fue leer sus imágenes a través de una versión simplificada del método propuesto. De esta manera, cada uno fue capaz de observar las posibilidades poéticas de su trabajo. Al finalizar, los alumnos expresaron estar contentos de haber abierto su perspectiva creativa.

En síntesis se puede decir que esta investigación puede ser fuente y referente para que los fotógrafos, y todos aquellos interesados en este medio, puedan visualizar la perspectiva poética en su obra; para que los poetas contemplen la fotografía como inspiración y medio alternativo de la expresión poética; para que los alumnos y profesores del Posgrado en Artes Visuales cuenten con un instrumento metodológico para la investigación o análisis didáctico de la imagen; y para que el público en general pueda ver y apreciar en la fotografía la riqueza de la poesía.

Derivadas de este estudio, pueden abrirse muchas líneas de investigación: el análisis de un tema particular y sus formas de expresión en la poesía fotográfica –la muerte, la soledad, el cuerpo, la ciudad–; pueden estudiarse a fondo cada una de las formas de expresión poético fotográficas por separado; puede analizarse el trabajo de un fotógrafo particular o de una corriente específica a la luz de las categorías poéticas. Una línea interesante sería abordar la poesía fotográfica desde su materialidad, la significación poética y transformaciones de sentido de una imagen de acuerdo con los diferentes soportes en que se presenta; o bien desde las características de un medio específico de producción como la *Iphoneografía*. Por otro lado, los instrumentos de exploración metodológica propuestos podrían contribuir al estudio de la poesía expandida cuando ésta esté relacionada con la visualidad.

Personalmente me queda pendiente una investigación más profunda sobre el papel del tiempo –referencial, simbólico,

existencial e imaginario— en la construcción del instante poético en fotografía. No sólo a nivel analítico, también en la producción fotográfica, me interesa continuar lo que se inició con el conjunto de la serie *Impermanentes* pero, quizás, desde una estética más cercana a *Interiores* y *So long self*, y seguir explorando y experimentando a través de diferentes técnicas, las distintas formas de representar el silencio y el devenir.

Durante el proceso, se realizaron cinco fotolibros que contienen las series desarrolladas, y cinco videos que exploran la relación imagen-palabra a través del movimiento. Sin embargo, si hay algo que pone en evidencia la distancia entre la teoría y la práctica es una investigación-producción. Lo que se construye en el pensamiento analítico conforme a una estructura guiada por un aparato teórico se confronta con la incertidumbre propia del quehacer y las preocupaciones del fotógrafo. Al iniciar un proyecto uno no puede saber con certeza cuál será el resultado. Toda creación presupone una especie de apetito que es originado por lo que llama Stravinsky el “presagio de un descubrimiento”. Y esta premonición no es algo fortuito o accidental, es una necesidad interna de poner en orden, dar legibilidad aquello que se intuye. Tal como a Stravinsky, la idea de descubrimiento y duro trabajo es lo que me atrae. Justamente porque no se tiene claridad precisa de lo que se va a encontrar al final de la búsqueda es que seguimos fotografiando y escribiendo, explorando la transgresión del lenguaje visual, la sonoridad y el silencio, las posibilidades infinitas del instante.

Debo admitir que este trabajo ha significado un parteaguas en términos creativos y reflexivos. Por un lado me ha proporcionado una perspectiva más afable, flexible, menos rígida con respecto al análisis de la poesía, y por otro, me ha permitido acercarme, con mayor rigor y estructura, a las entrañas invisibles de la imagen. En la producción fotográfica me

ha abierto el campo visual, por decirlo desde una metáfora manida, me ha impulsado a jugar con el lenguaje y no tomar tan en serio [y en serie] las fronteras de una disciplina y los límites de un género. Digamos que, en términos generales, esta investigación ha roto la barrera de la imposibilidad como premisa, tanto creativa como analítica, a través de una palabra poderosa: exploración.

En otro sentido, me ha permitido invitar y conocer a personas que trabajan en la misma línea, desde la fotografía, la poesía o la academia, quienes han enriquecido sustancialmente este trabajo. Particularmente Llorenç Raich Muñoz quien, justo al término de esta investigación, publicó en España *Fotografía como poesía* (2018); un libro que en muchos sentidos, desde una perspectiva distinta y coincidencias asombrosas con mi trabajo, busca responder a las preguntas que iniciaron esta aventura. La aparición del texto de Raich en la literatura sobre la imagen, reafirma no sólo la pertinencia de investigaciones como ésta, sino, sobre todo, la necesidad de profundizar sobre múltiples aspectos en este tema del que queda aún mucho por explorar.

Esta travesía académica, poética y fotográfica, a nivel personal, me ha abierto y agudizado la mirada. El propósito quimérico —ojalá no imposible— que se oculta bajo el tejido teórico metodológico de este trabajo, es la posibilidad de que ayude a romper otras barreras: que contribuya a desvanecer los prejuicios sobre la poesía y acorte la distancia entre creadores e investigadores, fotógrafos y poetas, obras-poema y público.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS



- Alifano, R.** (1986). *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires: Debate.
- Agudelo, P. A.** (2012). *Entre realidad y ficción: écfrasis literaria en "El engañoso cuadro" de Pedro Gómez*. Co-herencia , 9 (17), 71-93.
- Aristóteles.** (2000). *Obras filosóficas*. México: Océano / CONACULTA.
- Bachelard, G.** (1975). *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
 (2002). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
 (2002). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
 (1992). *El aire y los sueños*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R.** (1989). *La cámara lúcida* (4^a ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
 (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
 (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, C.** (2005). *Salones y otros escritos de arte*. Antonio Machado Libros.
- Benjamin, W.** (2004). *Libro de los Pasajes*. (R. Tiedemann, Ed.) Madrid: Akal.
- Berger, J., & Mohr, J.** (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona : Gustavo Gili.
- Beristain, H.** (2000). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa / UNAM.
- Bonnafoy, Y.** (2014). *Premio Fil de literatura en lenguas romances 2013*. Guadalajara: Editorial Universitaria UDG.
- Borges, J. L.** (2001). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourriaud, N.** (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bragaglia, A. G.** (1984). Fotodinamismo futurista. En J. Fontcuberta, *Estética fotográfica* (pág. 91). Barcelona: Blume.
- Cartier-Bresson, H.** (2003). "El instante decisivo". En J. Fontcuberta, *Estética Fotográfica*, comp. (pág. 288). Barcelona: Gustavo Gili.

- Copy, I. M.** (1972). *Introducción a la lógica*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Córdova, C. A.** (2012). *Tríptico de sombras*. México: Conaculta, Centro de la imagen.
- Cortázar, J.** (1971). Algunos Aspectos del cuento. *Cuadernos hispanoamericanos* (255), 403-416.
- Deleuze, G.** (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.
- Debroise, O.** (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona.
- Dubois, P.** (1994). *El acto fotográfico, de la recepción a la representación*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U.** (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona: RH Debolsillo.
- Escuer, M. S.** (2012). *Atar de ser*. México: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Flores, M.** (2014). *La culpa es por cantar. Apuntes sobre poesía y poetas de hoy*. México: Literal/Conaculta.
- Flusser, V.** (1990). *Hacia una filosofía de la imagen*. México: Trillas.
- Faesler, C.** (2010). *Catábasis exvoto*. Toluca, Edo. Mex.: Bonobos.
- Fontcuberta, J.** (3 de marzo de 2004). "La fotografía será narrativa o no será". *El cultural*.
- Fontcuberta, J.** (Ed.). (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J.** (5 de mayo de 2011). *Por un manifiesto postfotográfico*. La Vanguardia.
- Gadamer, H.-G.** (2007). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme S.A.U.
- Gorostiza, J.** (1996). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gunthert, A., & Poivert, M.** (2009). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg.

- Helguera, L. I.** (1999). *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M.** (1988). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M.** (1985). *El origen de la obra de arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Iser, W.** (1987). *El acto de lectura*. Madrid: Taurus.
- Jakobson, R.** (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Lakoff, G. M.** (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lessing, G. E.** (1978). *Laocoonte o los límites de la pintura y la literatura*. (J. Fernández, Ed.) México: UNAM / Coordinación de Humanidades.
- Maclennan, G. C.** (16 de 06 de 1916). Josef Sudek, la séptima cara del dado. *El país*.
- Marzal Felici, J.** (2011). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Milán, E.** (2006). *Un ensayo sobre poesía*. México: Umbral.
- Moles, A. A.** (1991). *La imagen, comunicación funcional*. México: Editorial Trillas.
- Monsiváis, C.** (2012). *Maravillas que son, sombras que fueron*. La fotografía en México. México: Ediciones Era.
- Mukarovsky, J.** (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jean Mukarovsky*. (E. Volek, Ed., & J. Jandová, Trad.) Santa Fe de Bogotá: Plaza & Janés / Universidad Nacional de Colombia.
- Platón.** (1981). *Diálogos*. (E. Lledó, Trad.) Madrid: Gredos.
- Platón.** (1988). *Diálogos* (Vol. III). (E. Lledó, Trad.) Madrid: Gredos.
- Paz, O.** (1998). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perednik, J. S.** (1982). *Poesía concreta*: A. Artaud, M. Bense, D. Piganatari y otros. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Picaudé, V. A.** (2001). *La confusión de géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pozas Horcasitas, R.** (2011). *Los signos de la memoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RAE, E. R.** (s.f.). *Discurso*. Obtenido de Real Academia Española.
- RAE, E. R.** (18 de 12 de 2015). Imagen.
- Raich Muñoz, L.** (2018). *Fotografía como poesía*. Madrid: Casimiro Libros.
- Raich Muñoz, L.** (2015). *Fotografía y motivo poético*. Barcelona: Casimiro.
- Raich Muñoz, L.** (25 de Noviembre de 2015-1). *FPM: Streaming: Fotografía y motivo poético*. Obtenido de FPM / Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=kN0zLH-08Jk>
- Raich Muñoz, L.** (2014). *Poética fotográfica*. Barcelona: Casimiro.
- Ricoeur, P.** (2001). *Teoría de la interpretación*. 2001: Siglo XXI.
- Ricoeur, P.** (1995). *Tiempo y narración* (Vol. I). México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P.** (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- Ricoeur, P.** (2002). *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P.** (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Rodríguez, J. A.** (1992). *Manuel Álvarez Bravo. Los años decisivos 1925-1945*. México: Museo de Arte Moderno.
- Schmoll-Eisenwerth, J. A.** (2004). *"Fotografía subjetiva". La contribución alemana 1948-1963*. (R. Hoffmann, Trad.) Berlín, Alemania.
- Sontag, S.** (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Soulangue, F.** (2005). *Esthétique de la photographie*. Paris: Armand Colin.

- Steinert, O.** (2003). Sobre las posibilidades de creación en fotografía. En J. Fontcuberta, *Estética fotográfica* (págs. 271-280). Barcelona: Gustavo Gili.
- Stravinsky, I.** (1979). *Poetics of music in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press.
- Suter, G.** (2010). *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. Valencia, España.
- Todorov.** (1981). *Teoría del símbolo*. Venezuela: Monte Ávila.
- Vázquez, F.** (2013). *Cazadores de invisible*. México: Fondo Editorial Estado de México.
- Valente, J. Á.** (2008). *Obras completas* (Vol. II). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores.
- Villafañe, J.** (1988). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Villarreal, J. M.** (julio de 2015). Le Corbusier y el poema con muros. *Letras libres*.
- Villaurrutia, X.** (1974). *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wilde, O.** (1998). *Conferencia para los estudiantes de arte y otros ensayos*. México: UNAM.
- Zambrano, M.** (1996). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Multimedia

- Alvarez B., M.** (2008). *Asociación Manuel Álvarez Bravo*. Revisado el 11 de diciembre de 2016, de Manuel Álvarez Bravo por otros: <https://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/MAB-por-otros.php>
- Cartier-Bresson, H.** (Escritor), & Capa, C. (Dirección). (1973). *The decisive moment* [Película]. Nueva York
- Colorado Nates, Ó.** (25 de Octubre de 2016). *Youngblood, Aristóteles y Muybridge: la Imagen Expandida como un fenómeno poliédrico*. México. https://www.researchgate.net/publication/322104176_Youngblood_Aristoteles_y_Muybridge_La_Imagen_Expandida_como_un_fenomeno_poliedrico

Desdéri, A. A. (1862). *El arte de la fotografía*. Real Academia Española. (12 de 02 de 2017). Diccionario de la lengua española. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=TURw1XA>

Durand, J. (05 de 01 de 2016). Retórica e imagen publicitaria. Obtenido de jaques.durand.fr:http://jacques.durand.pagesperso-orange.fr/Site/Textes/textes%20spain/Retorica%20e%20imagen%20publicitaria.pdfGarcía Lorca, F. (s.f.). *Biblioteca Virtual Universal*. Recuperado el 15 de 04 de 2017, de Conferencia: Juego y teoría del duende: <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>

Wilde, O. (19 de 12 de 2016). La decadencia de la mentira. 64. México: NTM.

Otros documentos

Garfias, C. L. (2018). Composición fotográfica. México.

- Fig. 1 E. Durieu / E. Delacroix 1853; E. Delacroix 1855 Estudio sobre anatomía masculina.
- Fig. 2. André A. E. Disdéri, “Tarjeta de visita de Napoleón III”,1859.
- Fig. 3. Giuseppe Verdi por A. A. Eugène Desdéri, *carté du visite*, 1860.
- Fig. 4. Robert Demachy, *Struggle*, 1904
- Fig. 5. Alfred Stieglitz, “Equivalente”,1929. (Plata sobre gelatina).
- Fig. 6. Anton G. Bragaglia, “Mujer moviendo la cabeza”, 1911.
- Fig. 7. J. Heartfield “Y mientras tanto se mueve”. Fotomontaje,1943.
- Fig. 8. Man Ray, “Mujer dormida”. Solarización,1929.
- Fig. 9. Otto Steinert, “A los pies de los asistentes”,1950, Museo *Folkwang, Essen*.
- Fig. 10. Henri Cartier-Bresson, *Downtown Manhattan*, New York, 1947
- Fig. 11. Juan Rulfo, Instrumentos musicales y espectadores en Tlahuitoltepec, 1955
- Fig. 12. E. Weston. Retrato de los señores Fry, (1941) Museo of Fine Arts, Boston.
- Fig. 13. Carla Faesler, *Catábasis exvoto*, 2010. Fotomontaje.
- Fig. 15. Proyecto Transmedia Shakespeare Las piezas se pueden ver en:
<http://www.transmediashakespeare.com/sedes/>
- Fig. 16. Chema Madoz, Sin título, 2000-2005. Plata sobre gelatina.
- Fig. 17. Chema Madoz, Sin título, 2003, Robert Klein Gallery. Plata sobre gelatina.
- Fig. 18. Chema Madoz, Tríptico sin título, 1985, Museo Nacional Reina Sofía.
(Plata sobre gelatina).
- Fig. 19. Imagen de la campaña publicitaria de la WWF en contra de la deforestación en http://www.lareserva.com/home/medio_ambiente?page=4
- Fig. 20 M. S. Escuer, *Impermanentes / V9*; 2016
- Fig.21 M. S. Escuer, *Impermanentes / 59*; 2016
- Fig. 22. Jacob Sutton, *Underwater girl*, 2012, en www.jacobsutton.com/index.php?section=exhibition_work&portfolio=underwater_grl
- Fig. 23. Elsa Medina, Migrante, Tijuana, Baja California, 1987
(plata sobre gelatina,14.6 x 20.3cm).
- Fig. 24. *Dominic Nahr, Sudan border wars*, 2012. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2013/general-news/dominic-nahr>
- Fig. 25. Bárbara Kruguer, sin título, 1988, Collection M HKA, Antwerp / Collection Flemish Community (276 x 243 cm, screen print, vinyl, chasis) en <http://www.barbarakruger.com>
- Fig. 26. Serie *So long self*, M.S. Escuer, 2015. Fotografía digital sobre pantalla.
- Fig. 27. Chema Madoz, sin título, en <http://www.chemamadoz.com/a.html>



- Fig. 28. Edward Weston, “Sand dunes”, Oceano, California, 1936. (19.0 x 24.2 cm, plata sobre gelatina).
- Fig. 29. Rocío Vardejo, Piedad invertida, 2011. (Impresión con tintas pigmentadas en papel baritado perla 100 x 150 cms.).
- Fig. 30. Josef Sudek, de la serie Desde mi estudio, 1940-1952, plata sobre gelatina.
- Fig. 31. ParkeHarrison, The guardian, 2003, Jack Shanman Galery, NY, (fotografado de 55.25 x 47.63 cm).
- Fig. 32. Cuadro: Subversión © Mónica Sánchez Escuer.
- Fig. 33. Cuadro: Ambigüedad © Mónica Sánchez Escuer.
- Fig. 34. M. S. Escuer, 12:00 y 01:00 de la serie Reloj de agua, 2015. (51.48 X 38.61cm lf: 10.77, f: 4, 1/1250s y lf: 30, f:4.5, 1/800s).
- Fig.35. Philippe Brame, de la serie Glorias de la sombra, Vézelay, 2003.
- Fig. 36. Cuadro: Ritmo © Mónica Sánchez Escuer.
- Fig. 37. Cuadro: Discurso poético fotográfico. Interpretación © Mónica Sánchez Escuer.
- Fig. 38. Cuadro: Lectura de la imagen © Mónica Sánchez Escuer.
- Fig. 39. Cuadro: Reelaboración de los esquemas de John Berger, MSE.
- Fig. 40. Cuadro: Iconicidad/Ambigüedad ©Mónica Sánchez Escuer.
- Fig. 41 Cuadro: Lectura de la ambigüedad © Mónica Sánchez Escuer.
- Fig. 42. Edgar Ladrón de Guevara, “Haikú 11” del tomo 16 de la serie Haikú: retrato de mi padre, 2017 (piezografía sobre Murakumo Kozo, 180 X 60 cm).
- Fig. 43 Cuadro: Lectura de la subversión © Mónica Sánchez Escuer
- Fig. 44. Cuadro: Lectura del ritmo © Mónica Sánchez Escuer
- Fig. 45. Cuadro: Lectura de las imágenes poético-visuales © Mónica Sánchez Escuer
- Fig. 46. ParkeHarrison, “The Sower”, serie Architect’s Brother, 2002, Jack Shanman Galery, NY, fotografado de 56.5 x 47.6 cm.
- Fig. 47. Cuadro: Discurso poético fotográfico. Construcción de sentido ©Mónica Sánchez Escuer
- Fig. 48. Cuadro: Discurso poético fotográfico. Marcas ©Mónica Sánchez Escuer
- Fig. 49. Cuadro: Lectura de la poesía fotográfica. ©Mónica Sánchez Escuer
- Fig. 50 y 51. E. Ladrón de Guevara. Piezografía del Tomo XVI de la serie “Haikú. Retrato de mi padre”
- Fig. 52. Autor desconocido. Sin título, 642 x 369px encontrada en <https://jsequeiros.com/comprimir-fotografias-e-imagenes-con-microsoft-office-picture-manager.html>
- Fig. 53. Mónica Sánchez Escuer, *Bio-grafía 1*, 2014 (políptico digital, 67.7 X 100 cm. Canon PowerShot G11, lf: 6.1, f: 2.8, 1/160).
- Fig. 54. M. S. Escuer, 19:00 / *Reloj de agua* 2014 (51.48 X 38.61cm lf: 10.77, f: 4, 1/1000s).
- Fig. 55. M. S. Escuer, 12:00 / *Reloj de agua* 2014 (51.48 X 38.61cm lf: 10.77, f: 4.5, 1/300s).
- Fig. 56. M. S. Escuer, 8:00 / *Reloj de agua* 2014 (51.48 X 38.61cm lf: 10.77, f: 4, 1/1000s)
- Fig. 57. M. S. Escuer, portada alternativa del fotolibro *So long self.*
- Fig. 58. M. S. Escuer, V 1 / *Impermanentes*, 2015 (50.8 X 33.87 cm, lf: 32, f: 4.8, 1/40)
- Fig. 59. M. S. Escuer, 2015, V 2 / *Impermanentes*, 2015 (33.87 X 50.8 cm, lf:55, f:5.6, 1/60)
- Fig. 60. M. S. Escuer, 2015, V 4 / *Impermanentes*, 2015 (50.8 X33.87 cm, lf: 38, f:5, 1/20)

- Fig. 61. M. S. Escuer, 2015, V 5 / *Impermanentes*, 2015 (50.8 X 33.87 cm, lf:38, f: 5, 1/20).
- Fig. 62. M. S. Escuer, 2015, V 6 / *Impermanentes*, 2015, (50.8 X 33.87 cm, lf:38, f: 5, 1/8).
- Fig. 63. M. S. Escuer, 2015, S 1 / *Impermanentes*, 2015 (33.87 X 50.8 cm, lf:55, f:5.6, 1/60).
- Fig. 64. M. S. Escuer, 2015, S 2 / *Impermanentes*, 2015 (33.87 X 50.8 cm, lf:55, f:5.6, 1/60).
- Fig. 65. M. S. Escuer, 2016 A 1 / *Impermanencias*, 2016 (50.8 X 33.87 cm, lf: 45, f: 5.3, 1/10).
- Fig. 66. M. S. Escuer, 2016 A 3 / *Impermanencias*, 2016 (50.8 X 33.87 cm, lf: 45, f: 5.3, 1/10).
- Fig. 67. M. S. Escuer, 2016 A 4 / *Impermanencias*, 2016 (50.8 X 33.87 cm, lf: 45, f: 5.3, 1/13).
- Fig. 68. M. S. Escuer, 2016 A 5 / *Impermanencias*, 2016 (50.8 X 33.87 cm, lf: 45, f: 5.3, 1/20).
- Fig. 69. M. S. Escuer, 2016 A 6 / *Impermanencias*, 2016 (50.8 X 33.87 cm, lf: 45, f: 5.3, 1/15).
- Fig. 70. M. S. Escuer, “Restos”, de la serie *Silence on the beach*, 2017.
- Fig. 71. M. S. Escuer, “Huéspedes”, de la serie *Silence on the beach*, 2017.
- Fig. 72. M. S. Escuer, “Pares”, de la serie *Silence on the beach*, 2017.
- Fig. 73. M. S. Escuer, “Un buen respaldo”, de la serie *Silence on the beach*, 2017.
- Fig. 74. M. S. Escuer, “Hasta mañana”, de la serie *Silence on the beach*, 2017.
- Fig. 75. M. S. Escuer, “Algodones”, de la serie *Silence on the beach*, 2017.
- Fig. 76. M. S. Escuer, “Lo que pasó”, de la serie *Silence on the beach*, 2017.
- Fig. 77. M. S. Escuer, *Interiores I y II*, 2017 (50.8 X 33.87 cm, lf: 55, f:18, 1/4).
- Fig. 78. M. S. Escuer, *Interiores III*, 2017 (50.8 X 33.87 cm, lf: 48, f: 8, 1/4;).
- Fig. 79. M. S. Escuer, *Interiores IV*, 2017 (50.8 X 33.87 cm, lf: 48, f: 8, 1/4;).
- Fig. 80. M. S. Escuer, *Interiores V*, 2017 (50.8 X 33.87 cm, lf: 55, f: 18, 1/4;).
- Fig. 81. M. S. Escuer, *Interiores VII*, 2017 (50.8 X 33.87 cm, lf: 55, f: 18, 1/4;).



ANEXO

Percepción del público: un estudio

Se diseñó y realizó una encuesta con el fin de explorar la percepción del público sobre el carácter poético o narrativo de cada una. Se tomaron como variables las características compositivas y técnicas de la imagen así como el contenido semántico y simbólico de la misma y su relación con el referente. Dado que la población a la que se aplicaría la encuesta sería un público no especializado se elaboró un breve cuestionario con pocos reactivos de respuestas cerradas y opción múltiple con el objeto de que fuera respondido fácil y rápidamente. Fue una muestra aleatoria simple tomada en tres momentos distintos: de la población cautiva que asistió al Coloquio de Fotonarrativa y Poética Fotográfica que se llevó a cabo en colaboración con la Fundación Pedro Meyer en noviembre de 2015, de un grupo de mujeres mayores de 60 años que asistió a una charla que se organizó en torno a la relación entre fotografía y literatura en el mismo mes, y de las personas que quisieron participar en línea en este primer semestre de 2016. Se contrastaron con los supuestos de nuestra hipótesis a partir del estudio detallado de las fotografías que fueron percibidas de manera divergente por los observadores. En la primera parte del cuestionario, se les solicitó a los observadores que eligieran si las fotografías mostradas las definirían como poéticas, narrativas o ambas.

El cuestionario fue el siguiente:

Ocupación _____
Hombre ___ Mujer ___
Edad
15-20 () 20-30 () 30-40 () 40-50 () 50-60 () +60 ()

Elige una de las fotografías proyectadas.

FOTOGRAFÍA No. _____

¿Qué calificativo crees que define mejor a la imagen? _____

La fotografía te parece:

Narrativa _____

Poética _____

Ambas _____

¿Por qué?

(Marca de una a seis razones y enuméralas en orden de importancia siendo la no. 1 la más importante)

Por su:

Contenido literal (los elementos retratados) _____

Contenido simbólico (lo que representa) _____

Contenido emocional _____

Relación con la realidad _____

Verosimilitud _____

Referencia a un momento determinado _____

Atemporalidad _____

Claridad del personaje, paisaje o situación retratada _____

Abstracción / ambigüedad _____

Composición (disposición de los elementos) _____

Enumera las características técnicas que te parece que definen la poética o narrativa de la imagen (del 1 al 3):

Perspectiva / punto de vista _____

Nitidez (definición y claridad) _____

Poca nitidez _____

Textura _____

- Color o B/N _____
- Tonalidad _____
- Encuadre _____
- Iluminación y contraste _____
- Profundidad de campo _____

Comentarios sobre la imagen _____

El análisis estadístico se realizó con base en los datos organizados en tablas de frecuencia donde se observó y contrastó la frecuencia relativa (porcentual) de cada una de las variables. La siguiente tabla (fig 1) resume los resultados:

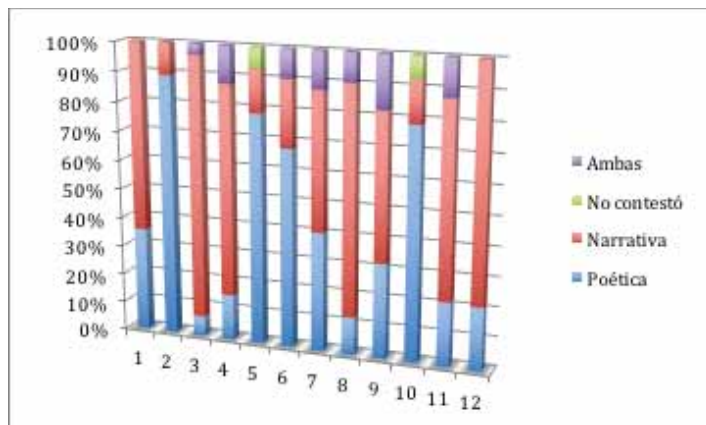


Fig. 1

De las doce imágenes, tres tuvieron un alto porcentaje de opiniones divergentes y no hubo ninguna que obtuviera el 100% de coincidencias, por lo que se procedió a calcular la desviación estándar como medida estadística de dispersión para determinar el grado de separación entre las respuestas sobre cada una de las imágenes. A mayor dispersión mayor coincidencia en la opinión, es decir, más personas opinaban de la misma forma en relación a los atributos poéticos o narrativos. Así se observó que mientras algunas fotos tenían una dispersión baja (DE 1.4), otras alcanzaron una desviación estándar de 16.9, como se puede observar en la siguiente gráfica (fig. 2):



Fig. 2

En la segunda parte del cuestionario se les solicitó a los participantes que eligieran una fotografía y marcaran qué características consideraban representativas en ella. Llama la atención que las fotografías que más personas seleccionaron fueron aquellas con resultados divergentes, es decir con una desviación estándar menor, como se puede apreciar en la relación de la siguiente gráfica (fig. 3) con la anterior (fig. 2).

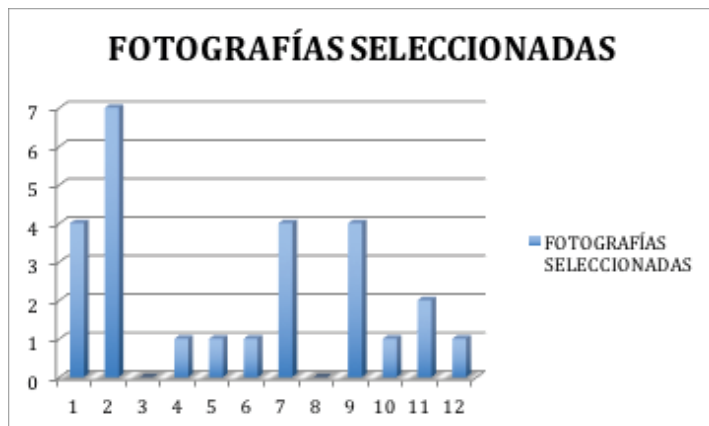


Fig. 3

A partir de estos resultados se decidió analizar con más detalle las fotografías 1, 2, 7 y 9. La primera fue considerada como poética por el 35% de las personas, mientras que la segunda por el 89%. Pero las imágenes con diferencias significativas fueron la 7 y la 9 donde el porcentaje de personas que consideró la imagen como poética estuvo muy cerca de quienes la consideraron como narrativa.

Sin embargo, se observó que frecuentemente coincidían las opiniones sobre las características que definían las fotos como una u otra. Por ejemplo en la imagen número 7 el contenido simbólico, el emocional, la composición y la definición y claridad de la imagen fueron las características que para el 47% de las personas la definía como narrativa, para el 41% como poética y para el 12% como ambas. Esto se muestra en las siguientes tablas (fig. 4 y 5).

De acuerdo con la lectura del público encuestado, no parecen existir parámetros precisos que lleven a definir una fotografía

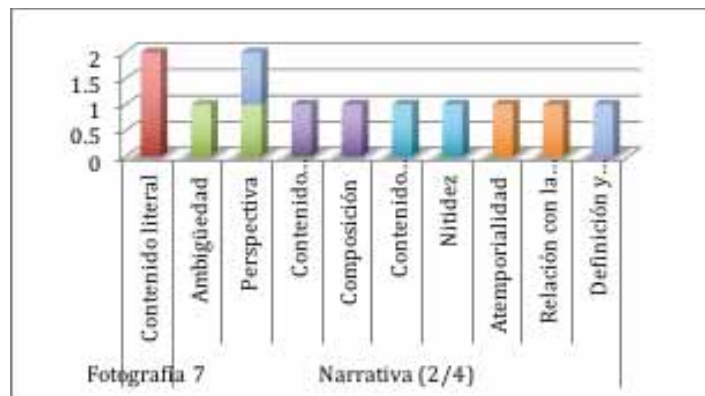


Fig. 4

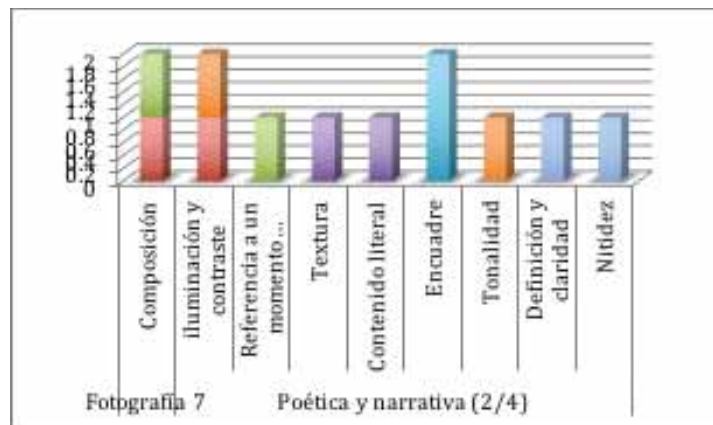


Fig. 5

como poética o bien como narrativa. Las características que para algunos determinan la poeticidad de una imagen, para otros definen el carácter narrativo de la misma. Existen, por supuesto, otras variables que pudieran incidir en la percepción del público, como son las características propias de este, es decir, su nivel socioeconómico y cultural, la preparación y entrenamiento visual, el conocimiento y lectura frecuente de poesía, etc. Sin embargo, este estudio fue sólo una primera

aproximación que ilustra la complejidad no sólo del proceso de percepción sino de descifrar el contenido poético de una fotografía.

Más adelante y con el fin de ampliar el grupo muestra, se elaboró una encuesta en línea. Los resultados fueron muy similares pese a que la composición de la muestra difería en cuanto a la edad y profesión variada de los participantes. Se pueden consultar las respuestas en el siguiente enlace:

https://docs.google.com/forms/d/1_fpxzhM3vGKb7t-Cowc-FP_zOWklaH92SN5QJyHMmk80/edit#responses

GRACIAS:

una palabra insuficiente.

Agradezco a la dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe por su invaluable dirección y acompañamiento a lo largo de todo el proceso, especialmente por las magníficas charlas y reflexiones compartidas; al dr. Lauro Garfias por sus importantes contribuciones, consejos y entusiasmo por mi trabajo; al dr. José Luis Caballero por su confianza y sus certeros comentarios en torno a la didáctica; a la dra. Laura Castañeda por sus atinadas observaciones sobre la producción fotográfica; a la dra. Leilani Medina por sus puntuales sugerencias y su gran apoyo. A todos les agradezco su amistad, el tiempo invertido y cada una de sus valiosas aportaciones que enriquecieron de manera significativa y reveladora esta investigación.

Agradezco a Pedro Meyer, quien me trajo de vuelta a la fotografía, a Edgar Ladrón de Guevara por su poesía fotográfica y, al otro lado del océano, a Llorenç Raich Muñoz por su generosidad y sus lúcidos libros que inspiraron muchas de las reflexiones aquí vertidas.

A Luz Adriana Zepeda le agradezco la belleza del diseño, a Tony Rodríguez, su hermosa voz, y a ambas, su gran afecto.

A Bárbara Escuer, quien, bajo el ciego amor de madre, continúa creyendo en mi vocación de poeta; a Eduardo Sánchez Osés, quien apreciaba y compartía mi entusiasmo por el conocimiento y la literatura; y a Pablo Roig, por su presencia, paciencia y enorme corazón, les agradeceré toda la vida.

Finalmente, cómo no agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, particularmente al Posgrado en Artes y Diseño y a la Facultad de Estudios Profesionales Acatlán por la formación, las experiencias y el apoyo brindado durante muchos años.

