



Revelados: ahora que duermo para tener algo que contarte

Salomé Cantillo Herrera

Monografía presentada para optar al título de Especialista en Literatura Comparada

Asesor

Franklin Jhonatan Barreto Ordoñez, Magíster (MSc) en Estudios Latinoamericanos

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Especialización en Literatura Comparada
Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Cantillo Herrera, 2022)
Referencia	Cantillo Herrera, S. (2022). <i>Revelados: ahora que duermo para tener algo que contarte</i> [Trabajo de grado especialización]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Especialización en Literatura Comparada, Cohorte II.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba

Jefe departamento: Pedro Antonio Agudelo Rendón

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A las mujeres que me hicieron escribir.

Agradecimientos

Agradezco a todos los que se ocuparon leyéndome. Sobre todo a Franklin por la paciencia y el cuidado de su trabajo.

Tabla de contenido

Resumen	5
Abstract	6
Introducción	7
1 Planteamiento del problema	10
2 Objetivos	11
3 Marco teórico	12
4 Metodología	15
5 Conclusiones	17
Referencias	21

Resumen

La relación entre imagen y palabra ha sido objeto, durante mucho tiempo, de numerosos trabajos tanto de carácter creativo como académico. Con un enfoque eminentemente artístico y ficcional, en este monográfico se propone la exploración de una serie de temas (como la infancia, el amor, la muerte) por medio de dos registros: el visual, con la inclusión de cinco fotografías analógicas, y el escrito, a través de la creación de cinco textos literarios. Así, se problematiza y se justifica en el presente ensayo, desde diferentes enunciados teóricos que comprenden autores como Didi Huberman, Susan Sontag, Walter Benjamin y Mario Montalbetti, la realización de una obra que vincule tanto la palabra y la imagen, más allá del simple acoplamiento lingüístico del fenómeno visual, a través de una práctica textovisual como lo sería en este caso el fotolibro que se plantea como producto final de la investigación.

Palabras clave: prácticas textovisuales, fotolibro, fotografía analógica, escritura literaria

Abstract

The relationship between image and word has been the subject, for a long time, of numerous works, of both creative and academic type. With an eminently artistic and fictional approach, this monographic work proposes the exploration of some themes (like childhood, love, death) through two registers: the visual one, with the inclusion of five analog photographs, and the written one, through the creation of five literary texts. Thus, it is problematized and justified in this essay, from different theoretical statements including authors like como Didi Huberman, Susan Sontag, Walter Benjamin and Mario Montalbetti, the realization of a work that links both the word and the image, beyond the simple linguistic coupling of the visual phenomenon, through a visual and text practice such as in this case is the photobook that is proposed as the final product of the investigation.

Keywords: visual-text practices, photobook, analog photography, literary writing

Introducción

El interés por escribir esta monografía me llegó hace tiempo. Durante un curso de escritura creativa, la tallerista propuso un ejercicio: se trataba de observar un objeto, cualquiera, durante una semana. Entender sus propiedades, apreciar sus características, descubrir aquello que el objeto nos revelaba. Después, había que escribir sobre lo observado. Cuando leímos los textos, la mayoría de los participantes coincidió en haberse sentido capturados ante esa imposibilidad de aprehender en palabras lo que era evidente en los objetos. Se convirtió en un reto lingüístico el nombrar la aparente legibilidad de las cosas ante la vista.

Tiempo después descubrí dos libros sobre mirar con detenimiento las cosas. Sobre la suerte de “epifanías” que parecían ser solamente reveladas ante el acercamiento frente a un fenómeno visual. El primero de ellos *El trabajo de los ojos*, 2017, de Mercedes Halfon es un libro sobre la mirada. Sobre las cosas que se descubren al detenerse y observar. También sobre la pérdida de la visión como una pérdida parcial del mundo y su entendimiento. El segundo libro, *El nervio Óptico*, 2014, de la argentina María Gainza es, al igual que el otro, un libro fragmentario e inclasificable. Acá los textos son el resultado de unos recorridos contemplativos de una historiadora del arte en torno a una serie de pinturas. El encuentro con la imagen le despierta la necesidad de escribir, de escribirse. Con lo cual el libro termina siendo sumamente intimista y autobiográfico, lejos de la supuesta objetividad que deberían tener los textos sobre la historia del arte. Leyéndolo somos testigos de la coincidencia de la escritora consigo mismo a través de la observación de unas pinturas.

En ambos casos, la escritura suponía en primera instancia dotar de sentido a la imagen observada. Con todo, con la lectura de los textos teóricos, después iba a hacerme a la comprobación de que las imágenes, y su naturaleza paradójica e incluso contradictoria, no posibilitan un único significado posible, sino infinitas posibilidades de sentido.

Fue así, en todo caso, como surgió en mí la preocupación por la escritura de un texto literario que tuviese como génesis ese mirar a las cosas. Una mirada que no está interesada en discernir y reconocer, aunque llegue a hacerlo, sino en abandonarse ante la imagen y ante las cosas que desde ella se me estaban revelando. Quizá también en reconocirme a través de la contemplación. Más que un ejercicio de descripción, una tarea de nombrar nombrándome.

La propuesta de mi monografía quedó concretada. Se trataba de utilizar cinco fotografías analógicas de mi autoría y escribir, al mirarlas, con todo el juicio que me fuese dispuesto, cinco

textos de naturaleza literaria. La elección de capturar yo misma las imágenes sobre las que quería trabajar cobró sentido en esa primera preocupación por la forma en que se miran las cosas. Pues la fotografía, como se verá más adelante en el marco teórico, no es una copia idéntica del mundo, sino que se manifiesta como un modo particular de ver. Exige, en ese caso, un trabajo interior, haciendo visible aquello sobre lo que la mirada puso su atención; en lo que el ojo descansó. Dios, dice Flaubert, está en los detalles.

Puede decirse, entonces, que en esa línea quise explorar la relación —si es que existe o puede, de alguna manera, hacerla existir— entre lo que muestra (y lo que no muestra) la fotografía y el relato literario.

Al contrario de lo que puede intuirse, no pretendí leer las imágenes ni mucho menos descifrarlas en su totalidad, sino más bien utilizarlas como *destellos*. Acudir a ellas como *provocaciones*, como retos imaginativos, como desafíos. Si bien esto puede apreciarse ahora como una idea abstracta, más adelante durante el desarrollo teórico de mi propuesta quedará claro cómo la imagen está constituida no sólo por lo que se manifiesta: lo que es evidentemente visible; sino también lo que permanece oculto en ella como síntoma. Es decir, de aquello que en la imagen está presente sin aparecer.

En mi monografía, el escrito literario nace de ese “ver más allá” que no se queda en el simple acoplamiento lingüístico, dígame descriptivo, de lo que en la fotografía se ve; sino en muchas otras cosas, conocimientos e ideas a las que la contemplación de la imagen me despierta. Como un misterio, la imagen aparece y desaparece ante nosotros. Está constituida, toda, por un juego entre lo visible y lo invisible. Con lo cual, cualquier intento por describirla exhaustivamente —a la imagen, la fotografía— resulta inútil. Un esfuerzo vano sería intentar aprehenderla, reducirla a una palabra o a ochocientas; su carácter de aparición y desaparición (de hacer aparecer y desaparecer) nos lo impiden.

Así, pues, el lector de mi propuesta encontrará que lo que quise fue aprovechar esa naturaleza paradójica de la imagen, contenedora también de verdades ocultas, para potenciar una escritura literaria; eminentemente ficcional. La ambición fue grande, pero esperé que mis fotografías suscitaran en mí ese reto lingüístico tan conveniente para todo a lo que a la literatura se refiere. A su vez, busqué que se viera desde los textos ese saber mirar la imagen; esa renovación

en el lenguaje producto de un encuentro con sus “signos secretos”. Que me detenga, al decir de Huberman, donde la ceniza no se ha enfriado. A la par, la monografía devino en una tarea de autoconocimiento, de nombramiento de mí misma a través del registro visual y el de la palabra. Desde ambos caminos formulé también un estudio de mis emociones y de mi entendimiento del mundo. Acaso desde la misma pretensión de Montaigne cuando escribía:

Estoy ávido de hacerme conocer, y, sobre todo, hacerlo con verdad. Mas, si he de ser justo, agregaré que no estoy en rigor ávido de nada, salvo de no ser tomado como otro que el que soy por aquellos que lleguen a conocer mi nombre. [...] Quienes se desconocen pueden pegarse de apreciaciones falsas, pero yo me he estudiado hasta las entrañas y sé bien lo que me pertenece. (2007, libro III, capítulo V)

1 Planteamiento del problema

La relación entre imagen y palabra ha sido objeto, durante mucho tiempo, de numerosos trabajos tanto de carácter creativo como académico. En otras palabras, la preocupación por establecer puentes entre el arte literario y las artes visuales tiene un origen bastante antiguo que puede remontarse, por ejemplo, al famoso texto *ut pictura poesis* de Horacio y continúa siendo materia de debate y disertación hasta nuestros días. Entender la imagen y la palabra, ambos, como medios *expresivos*; vehículos de significación, y, finalmente, plataformas comunicativas, implica pensar que al conjugarlas el resultado puede devenir en una serie de prácticas textovisuales: un escenario fluctuante en la que los dos ámbitos se alimenten recíprocamente.

Con todo, en mi monografía intenté mostrar que no puede platearse una relación imagen-texto pensando en una como análoga de la otra, o como su presentación misma pero desde otro formato. Esto quiere decir que no es un trabajo de descripción de la imagen. El texto, pues, no nos *muestra* lo que es ya visible en ella. Acá, por el contrario, busco que la fotografía sea una provocación. Es lo que se revela ante la contemplación detenida de la imagen lo que quise plasmar en la escritura.

Así, entonces, la imagen se impone como paradoja, como misterio. Pues, según lo propuesto por Didi Huberman, en la imagen comparece un “algo”, ya sea destello o síntoma, que pese a todo no puede aparecer. Es por esta naturaleza contradictoria de la imagen en la que algo está allí, pero no alcanzamos a verlo, que esta constituye como un problema para la categoría de historia del arte, sobre todo cuando se ciñe exclusivamente a la noción de lo visible “¿Por qué? ¿Sería demasiado extraña o demasiado teórica? ¿Se reduciría a una simple perspectiva personal, una perspectiva del espíritu, que, si no le busca tres pies al gato, al menos corta lo visible en dos?” (2010, p. 39)

Más allá de los interrogantes que Huberman está poniendo sobre la mesa, en cuanto a la historia del arte y su servidumbre a lo visible, ¿No sería factible una escritura literaria que parta de la realización de una imagen que se le impone como misterio, como reto, como provocación? Una escritura que ante el no-saber de la imagen, imagine. Una escritura que contemple como génesis no lo visible, sino lo visual.

2 Objetivos

Diseñar un Fotolibro a partir de lenguajes artísticos como la literatura y la fotografía, mediante el registro de 5 fotografías analógicas que resulten como detonantes para el ejercicio de escritura literaria, y bajo el marco de prácticas textovisuales.

3 Marco teórico

Para efectos de la presente investigación y aun cuando la fotografía como invento de la modernidad y de la industrialización puede pensarse en términos de producción y consumo de masas, acá apelo a la fotografía como una realidad subjetiva, sentimental, que propone un *modo particular de ver; al decir del lingüista peruano Mario Montalbetti* “el campo visual no es escéptico. Contiene todo lo que vemos, pero contiene también el ojo que ve [...] En otras palabras, la fotografía no duplica y fija algo que está afuera sin, al mismo tiempo, duplicar y fijar algo que está adentro” (2014, p. 160). Esta misma línea continúa siendo argumentada en el famoso libro *Sobre la fotografía* de Susan Sontag: “La visión fotográfica, cuando se examinan sus pretensiones, consiste ante todo en la práctica de una especie de visión disociativa, un hábito subjetivo que se afianza con las discrepancias objetivas entre el modo en el que la cámara y el ojo humano enfocan y juzgan la perspectiva” (1996, p. 107).

Desde otro aspecto, Mercedes López Suárez, en el artículo *Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía*, insiste en el valor semántico y cuasi pedagógico y didáctico de la fotografía dentro de las obras literarias:

Si la literatura es arte y contagia de este valor a la fotografía, ésta le permitirá, además de ofrecerle sus técnicas y abrirle horizontes creativos, incentivar sus posibilidades democratizadoras. Recordemos, insistiendo en el propio valor de la imagen como fórmula de lectura accesible para facilitar o sustituir la comprensión o decodificación textual-verbal, cómo la fotografía fue un invento originariamente destinado a un público general. (2006, p. 111).

Con lo expuesto hasta acá se hace necesario resolver cómo la imagen significa o promueve la comprensión y, en una primera instancia, la escritura del texto. Para ello vuelvo sobre el planteamiento del peruano Mario Montalbetti en el libro *Cualquier hombre es una isla*, donde expone que un significante no significa nada y que, con todo, encierra un efecto de significación (2014, p. 183). Todo sistema de significantes, en especial cuando este se acoge a una comunicación no verbal —la fotografía— no tiene un significado unívoco, sino que en cambio es significativo en cuanto suscita y despierta procesos de significación. Ofrezco el ejemplo propuesto por Montalbetti para aclarar esta idea:

Si voy manejando por una carretera y un automóvil que viene en sentido contrario me hace un juego de luces (las prende y apaga repetidamente), yo puedo creer que ese juego de luces “significa algo” aunque no sepa exactamente qué, o puedo creer que no significa nada. Si un kilómetro más tarde veo un carro policía con un radar que mide la velocidad, puedo atar el juego de luces a la indicación de que reduzca la velocidad porque hay un policía más adelante. *Eso es un significante, una promesa de significado, una marca sensorial que en algún momento puedo canjear por otra cosa* (2014, pág. 184; los énfasis son míos)

Partiendo de este precepto de la fotografía como medio expresivo, dueña de un valor semiótico, y de un mensaje —que si bien no podemos descifrar con certeza— encierra, al decir de Montalbetti, efectos de significación, planteo mi trabajo monográfico. Por otra parte, antes hablaba de la posibilidad de una escritura literaria que partiera, no de lo que la imagen hace visible, sino desde lo que en ella es *visual*. La siguiente cita esclarece la diferencia entre ambas:

Con lo visible, claro está, estamos en el reino de lo que se manifiesta. Lo visual, por su parte, designaría más bien esta red irregular de acontecimientos- síntomas que alcanzan lo visible como tantas huellas o *destellos*, o «marcajes de enunciación», como tantos indicios ¿Indicios de qué? De algo -un trabajo, una memoria en proceso- que en ningún sitio se ha descrito del todo, atestado o inscrito en archivos, porque su «materia» significante fue, primero, la imagen (Huberman, 2010, p.45).

Algo similar asegura el profesor español Pere Salabert cuando escribe, refiriéndose al interrogante sobre la identidad de la *Maja* de Francisco de Goya o el secreto tras los inquietantes *Zapatos* de Van Gogh, que la imagen encierra una “*verdad*” que está ahí, pero que no alcanzamos a *verla* (2003, p. 40). Un destello. Compárese sin aparecer. De allí se obtiene, pues, la naturaleza paradójica de la imagen, aquella que intentaré encontrar y mostrar a través de la escritura literaria en las fotografías de mi monografía; “paradójico en cuanto que *virtual*. Es el fenómeno de algo que no aparece con claridad. No es un signo articulado, no es legible como tal” (Huberman, 2010, p. 29).

Lo que no aparece de manera visible (acaso la verdad que está ahí, pero que no vemos), el no-saber que la imagen nos propone “hace posible no uno o dos significados unívocos, sino constelaciones enteras de sentido que están ahí como redes de las que tendremos que aceptar el no conocer nunca la totalidad ni la clausura, obligados como estamos a recorrer sencillamente, de manera incompleta, el laberinto virtual” (Huberman, 2010, p. 30). Así, creo, como he dicho, que

los destellos de la imagen pueden ser sugerentes para la escritura literaria. Eso es lo que me propuse mostrar en mi monografía: evidenciar el trabajo con el lenguaje que se hace posible mediante un encuentro ante la imagen y sus destellos, sus signos ocultos, su verdad no visible.

4 Metodología

Considero que el método con el que se llevó a cabo la monografía fue el de la investigación-creación. Dos características principales componen este método, y con las que procedí para elaborar mi trabajo: la primera es la imaginación como *elemento conductor de la creatividad*—aunque suele ser un elemento difuso tanto para el método científico como para el discurso racional, la imaginación es una constituyente ineludible en todo proceso de creación (Daza, 2019, p. 89); y, en el caso de esta monografía se escribió desde prácticas imaginativas y memorísticas—; la segunda es la explicitación y explicación del proceso seguido para la realización de la creación, es decir, cómo se llevó a cabo —por eso mismo los resultados de los métodos de investigación-creación pueden convertirse también en caminos a seguir para creadores y ejercicios susceptibles de ser analizados por investigadores: “su corpus significativo, su sintaxis interna, sus cualidades formales y manejos técnicos presentan multiplicidad de caminos, experiencias, interacciones y percepciones, que vistos desde otro punto de vista pueden convertirse a la mirada de la ciencia como posibles métodos a seguir” (Daza, 2019, p. 87). La investigación-creación se trata también, entonces, de la generación de un conocimiento reflexivo que parte de unos referentes conceptuales, en este caso, que posibiliten entender los modos en los que la imagen (fotografía) opera en la construcción del texto. Se llevó a cabo una investigación detallada de la forma en el tratamiento que se hace de lo visual en la palabra; del reto lingüístico que supuso enfrentarse a la fotografía desde la descripción, el nombramiento y la provocación de la imagen en el texto.

Para esta monografía en particular se eligieron cinco fotografías analógicas, de mi autoría, que fueron el génesis y provocaron la escritura del texto, y de las cosas que allí se narran. Asimismo, la elección de la fotografía analógica se vincula al azar que la constituye —no se sabe cómo saldrá la fotografía hasta el momento en el que se la revela y su condición de una sola captura por instante hace que el resultado dependa de circunstancias no siempre controlables para el que captura—. Busqué entonces que se viera la fotografía, en términos de Susan Sontag, en su naturaleza casi mágica casi accidental: “aun cuando se porta caprichosa [la cámara] puede producir resultados interesantes y nunca absolutamente erróneos” (1996, p. 63); lo anterior como una forma de potenciar, desde el azar y la espontaneidad, también la creación literaria.

Con todo, la realización de la monografía no se concretó de manera jerárquica. Es decir, no se compuso de una primera etapa investigativa y de una segunda creativa y escritural. Si bien en un principio se planteó un esquema de investigación, la lectura de los textos teóricos también se

adelantó mientras se tomaban las fotos o se escribían los textos. Con lo cual, el lector de mi monográfico verá que muchas de las formulaciones conceptuales que plantean los autores aparecen de forma recurrente como tópicos y temas de disertación en los textos literarios; por ejemplo, la idea de la fotografía como invento nostálgico o azaroso, o la naturaleza paradójica de la imagen, entre otros.

En cuanto al proceso creativo debo decir que responde, como ya se ha visto, a un primer acercamiento ante un fenómeno visual —la fotografía— del cual se desprende y se provoca la escritura del texto. Esto quiere decir que las fotografías ya existían previamente al texto, pues las tomé antes. Primero desarrollé un trabajo de observación (a cada una de las cinco fotografías le dediqué quince días para contemplarlas, y acaso conocerlas de forma exhaustiva), la escritura vino después de este ejercicio *de la mirada*. Los textos están divididos, no siempre en el mismo orden, por una instancia descriptiva en la que se intenta poner en palabras lo que la fotografía muestra; esta puede decirse fue una escritura más contemplativa. De otro lado, también propuse una parte más “narrativa”, si se quiere, en la que cuento historias con referente a la personas u objetos que están retratados en la fotografías, o de la acción misma de fotografiar, del día en que se tomó la foto, entre otros. Ambas formas de escritura literaria aparecen exploradas desde dos tipologías textuales que comprenden la prosa y el verso.

5 Conclusiones

Hemos visto que las cinco fotografías que provocan la escritura de los textos literarios en mi monografía son posibles en cuanto entendemos su eficacia como contenedoras de signos ocultos y verdades no visibles. Al observarlas, al contemplarlas —en el mejor de los casos—, estas *revelan* “verdades” y nos engañan, como chispas de una flama que aparece y desaparece. Entender la pertinencia, el uso, o la rigurosidad del conocimiento por medio de la imagen es, según se ha visto en los textos, una tarea que debe asumir la historia del arte. Con todo, no fue desde nuestro trabajo que pretendimos validar el tipo de conocimiento al que puede dar lugar la imagen. Al ser los textos de mi monografía ficción, artificio poético, estos se amañan en la naturaleza contradictoria y manipuladora de la imagen; se aferran a estos atributos para crear. Desde ambas orillas, como fotógrafa o como escritora de ficción: imagino.

Si podía decirse que la imagen era cambiante puesto que constantemente varían los ojos que la miran, los sujetos que la contemplan, con Huberman podría sostenerse que la imagen es movimiento, es metamórfica y por ello se actualiza todo el tiempo. El filósofo compara la contemplación de la imagen con una cacería de mariposas:

sólo es posible verla justo en el momento en que bate las alas, gracias a todo lo que ofrece en cuanto a belleza, formas y colores: así pues, ya no la vemos más que en su agitación. Luego alza vuelo de manera definitiva, es decir: se va. (2012, p.14)

Según esto, podríamos decir que su potencia se encuentra en su carácter pasajero. Una imagen contemplada nos perturba, nos acecha, la buscamos y parece que logramos retornarla, aprehenderla, tal vez incluso describirla. En mis textos justo cuando creo haberla escrito, a la fotografía, esta se esfuma. Escribo sobre lo que veo y, aún así, cada vez que regreso a leerlo es más difícil distinguir la imagen. Va y viene; luego se pierde, como la mariposa. Arde.

En *Sobre la fotografía* Susan Sontag dice que nuestra época, la fotográfica, es una época nostálgica. Esto, pues, porque las fotografías son, quizá como ningún otro medio expresivo, promotoras de la nostalgia. Se captura al decir de Walter Benjamin esa *chispa de azar de aquí y de ahora*, y quedan como evidencia certera del paso del tiempo, de la corrupción de las cosas, de su caducidad, del deterioro y la mortalidad del hombre.

Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de una persona o cosa. Todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo (p. 25)

Se certifica la experiencia de lo que fue vivido y se porta, al decir de la norteamericana, como un souvenir: la experiencia hecha imagen. Sobre esta excesiva consciencia del paso del tiempo que nos permite la contemplación de una fotografía, y su instante detenido, escribí numerosas veces a lo largo de mi texto literario. La experiencia narrada y mostrada, espero, le ofrecerá al lector y al espectador de mi trabajo dos caminos posibles para recorrer las historias que les ofrezco.

Con todo, Didi Huberman extiende esta concepción diciendo no de las fotografías, sino de las imágenes en general, que estas están allí para hablar del paso del hombre por el mundo. Exteriorizan; son cenizas, pues

Las imágenes forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo y de temor) y la manera cómo ellos también se consumen. Es entonces absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes a las palabras, los libros de imágenes a los libros a secas (2012, p. 17)

Por eso último no creo que los textos literarios en mi monografía sean necesarios para complementar las imágenes, para explicarlas, para describirlas. He notado que al comenzar a escribir, después de contemplar —acaso con juicio— las imágenes, recuerdo cosas, se me ocurren otras. Empiezo a describir, pero me acerco y me alejo de la fotografía. No es, pues, una relación de complementariedad. La imagen me sirve como destello, me sugiere, me provoca y escribo. No quiero, en todo caso, que las fotos —que no son grandes fotografías porque no soy fotógrafa— pasen a ser *objeto* de segunda categoría en mi libro. No es fácil tampoco producir imágenes, al decir de Huberman, ellas existen como cenizas. Están allí amenazadas de olvido. El filósofo pide al lector que se pregunte cada vez que abre un libro por *las condiciones que hicieron posible el sencillo milagro de que ese texto se encuentre ahí, frente a nosotros* (p. 18). Quizá, yo debería pedir lo mismo, que los que las miren consideren por qué esas fotografías están allí; a qué cantidad de azares sobrevivieron; qué fenómeno lumínico las hizo posibles. Debería también escribir sobre una cantidad de fotos que perdí en rollos que no pudieron revelarse. Extraño esas imágenes y me gustan incluso más que las que tengo. Considerándolo todo, para mi libro no solicito, pues,

únicamente a un lector atento (porque las fotografías no pueden leerse), también requiero a un espectador que se quede mirando —incluso si quiere después saltarse el texto, e ir de foto en foto como un insecto entre flores.

En *seis propuestas para el próximo milenio* el escritor italiano Ítalo Calvino destaca seis características que debería conservar o, que según el escritor previene, seguirá explotando la literatura del próximo Milenio. Una de esas propuestas es la *visibilidad*; allí se sustenta la idea de que es posible, factible y estéticamente justificable la escritura de un texto literario que sea provocado por una imagen. La imagen no sólo provoca el texto: aflora el lenguaje, sino que también lo hace en sí mismo provocativo. El lector queda atrapado ante la evocación de una imagen que aparece y desaparece cargada de un significado que no siempre es claro: “en el origen de todos mis cuentos había una imagen visual [...] Por lo tanto, al idear un relato lo primero que acude a mi mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado” (2014, p. 103).

Desde de allí formulé mi trabajo monográficos. La relación ente el texto y la imagen que propongo, retomando estos enunciados teóricos, es totalmente abierta. La una no es ejemplificación ni presupuesto de la otra, aunque puedan llegar a tocarse y a enriquecerse. La fotografía y la escritura se plantean como dos registros diferentes desde los cuales se abordan las temáticas que giran en torno a los cinco apartados del fotolibro. En este punto, me atrevo a decir que como conclusión final puedo postular que pensar en una literatura, o un ejercicio literario, que aproveche el no-saber de la imagen para la creación de universos narrativos o poéticos, es provechosa. Los destellos de la imagen pueden ser sugerentes para la escritura, y esto último podría plantearse como salida metodológica para exacerbar la imaginación e incentivar un ejercicio creativo en las personas que quieran hacerlo. Así, cierro trayendo una última idea de Walter Benjamín sobre la fotografía, y es que el encuentro con el espectador ante la experiencia fotografía supone de por sí un trabajo con el lenguaje. Huberman esclarece la idea así:

Frente a una experiencia fotográfica la legibilidad de las imágenes ya no será precisamente tan evidente [...] supondrá en principio el suspenso, la momentánea mudez frente a un objeto visual que lo dejará desconcertado, desposeído de su propia capacidad para darle sentido e incluso para describirlo; enseguida, nos impondrá la transformación de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de elaborar una crítica de sus propios clichés (2012, p. 28).

El creador que aproveche esta virtud en pro de su quehacer literario trabaja y transforma su horizonte lingüístico al preguntarse e intentar poner en palabras ¿cómo la imagen se le hizo legible?, ¿qué es lo que de ella aún se me presenta oculto?

Referencias

- Calvino, I. (2014). *Seis propuestas para el próximo milenio* (2014.^a ed.). SIRUELA.
- Daza, S. L. (2009). Investigación - creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Horiz. Pedagógico*, 11(1).
- De Montaigne, Michel. *Los ensayos*. Traducido por J. Bayod Brau. Acantilado, 2007.
- Didi-Huberman, G. (2022). *Ante La Imagen: Pregunta Formulada A Los Fines De Una Historia De L Arte*. add literam.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen* (1a ed.). serieve.
- Gainza, M. *El nervio óptico*. Laguna, 2018.
- Halfon, M. (2017). *El trabajo de los ojos*. Alianza Editorial.
- Montalbetti, M. (2017). *Cualquier Hombre Es Una Isla Ensayos Y Pretextos (Lengua Y Estudios Literarios) (Rustico)* (1.^aed.). Fondo de Cultura Económica.
- Salabert, P. (2020). *El pensamiento visible*. Akal.
- Sontag, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Edhasa.