

Spring 2021

## Videncia y evidencia en la literatura española contemporánea. El pensamiento de la fotografía según Isabel Cadenas Cañón y Miguel Ángel Hernández.

Johan V. Orellana  
*Bard College*

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.bard.edu/senproj\\_s2021](https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2021)

 Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 License](#).

---

### Recommended Citation

Orellana, Johan V., "Videncia y evidencia en la literatura española contemporánea. El pensamiento de la fotografía según Isabel Cadenas Cañón y Miguel Ángel Hernández." (2021). *Senior Projects Spring 2021*. 95.

[https://digitalcommons.bard.edu/senproj\\_s2021/95](https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2021/95)

This Open Access is brought to you for free and open access by the Bard Undergraduate Senior Projects at Bard Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Senior Projects Spring 2021 by an authorized administrator of Bard Digital Commons. For more information, please contact [digitalcommons@bard.edu](mailto:digitalcommons@bard.edu).

Videncia y evidencia en la literatura española contemporánea.  
El pensamiento de la fotografía según Isabel Cadenas Cañón y Miguel Ángel Hernández.

Senior Project Submitted to  
The Division of Languages and Literature  
of Bard College

by  
Johan V. Orellana

Annandale-on-Hudson, New York  
May 2021

## Dedicatoria

*Para mi mamá y papá, Marjorie del Pilar y León Vinicio, a quienes  
les debo mi vida.*

*Para Jorge Leonardo y Jorge Luis, a quienes  
siempre están presente en mi pensamiento y corazón a pesar de la distancia.*

*Para Clemencia Tarcila Arcaya Gómez y Jorge Gregorio Gonzabay Farias, quienes  
han sabido sobrevivir para hacer mi existencia posible en este mundo.*

*Para María Lucinda Guanga Guanga y Celso Nasario Orellana Zhunio, a quienes  
el destino decidió separar de mí, pero nuestra sangre nunca nos negará.*

*Para Nicole Nancy y Chanena Narcisa, a quienes  
les agradezco su compasión, cariño y apoyo.*

*Y para los que me cuidan desde el más allá, a  
quienes le debo su protección, vigilancia y cuidado.*

*All of you have brought light, love, and resilience into my life,  
if it wasn't for you, I wouldn't be here.*





## **Agradecimientos**

Para mi asesora: Patricia López-Gay

Por introducirme a mi verdadero potencial como pensador y escritor de teoría y vida. Por respetar, mejorar y desafiar mi trabajo académico y personal. Por haber creado un espacio dentro del departamento para que estudiantes como yo puedan expresar ideas o visiones fuera de la normativa.

To my professors:

Melanie Nicholson, for shaping me into a critical writer and thinker. For connecting with my ideas and seeing the valuable in my viewpoints.

David Bush, for your immense affection, and compassion in accepting me as I am. For your guidance and support since the beginning.

Laura Steele, for your honest thoughts and invaluable help. For always dealing with my racing ideas and concepts.

John Burns, for opening the gate of Latin American literature to my world. If it was not for your massive influence on Latin American writers, I would not be the creative that I am today.

To the Office of Equity and Inclusion staff, Kimberly Sargeant, Wailly Comprés, and Claudette Aldebot:

You are our ancestors' wildest dreams.

To Rachael Mendoza, Melissa Yost-Bido, Emma Lee, Melissa Benedek, Edibeth Mencía, Meylin Colindres, Victoria Amezcua, and Madoris Santana:

For accepting me into your lives as a close friend and confidant. For always believing in me and for reassuring me of my worth, talent, and potential.

To Emilio Peña and John Chavez:

For being the precursors that created a path for students like me to experience Bard College's unique academic journey. For putting their hopes and dreams on my life and future. For finding or seeing a bit of themselves in me

## Índice

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN.....   | 1  |
| <br>CAPÍTULO 1. HACIA UNA POLÍTICA DE LA IMAGEN.....                    | 4  |
| 1.1 Dentro de la novela histórica, realista y transmediática.....       | 9  |
| 1.2 Literatura y fotografía, ¿dónde está la política de la imagen?..... | 20 |
| <br>CAPÍTULO 2. VIDENCIA Y EVIDENCIA.....                               | 24 |
| 2.1 El álbum de familia y la écfrasis.....                              | 26 |
| 2.2 La palabra que vale mil imágenes.....                               | 32 |
| 2.3 Poética de la ausencia.....   | 35 |
| <br>CAPÍTULO 3. LAS PALABRAS COMO PULSIÓN DE VIDA.....                  | 40 |
| 3.1 La carta al más allá.....   | 41 |
| 3.1.1 De Martín para Sophia.....  | 41 |
| 3.1.2 De Isabel para la familia.....                                    | 46 |
| 3.2 El lector voyerista.....  | 50 |
| 3.3 Notas finales.....  | 56 |
| <br>CODO FINAL, MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA.....                          | 58 |
| <br>OBRAS CITADAS.....  | 65 |

## INTRODUCCIÓN

La relación entre la fotografía y la literatura ha sido creciente, no solo desde su inepción, pero drásticamente a lo largo del siglo XX debido al papel crucial que el medio visual terminó infligiendo en los textos literarios. La fotografía configuró el ojo descriptivo e imaginativo del escritor y lector; renovó la retórica de la écfrasis pictórica y escultórica griega; demostró nuevas maneras de representar la realidad; y complicó las relaciones entre verdad, hecho acontecido y la ficción dentro de los trabajos literarios. Históricamente, las fotografías han sido usadas como evidencia de nuestra realidad y vida para después convertirse en huellas de archivo. Sin embargo, es por medio de la literatura que se puede estimular a la memoria con base en la ficción, ya que la naturaleza fragmentaria del medio visual permite al escritor crear narrativas altamente maleables a sus interpretaciones, fantasías e imaginación. En nuestra rápida y creciente contemporaneidad de principios del siglo XXI, la fotografía ya no se muestra de una forma tan evidente en los textos literarios, concretamente porque el medio visual— influido por el exponencial avance tecnológico— es ahora una extensión más de nuestras sociedades, culturas y vidas personales. Hemos llevado a la fotografía al punto de crear disfraces literarios que yacen, particularmente, para este estudio de casos, en el campo de la novela y de la poesía autobiográfica escrita en clave de álbum familiar y carta.

La novela *El instante de peligro* (2015) de Miguel Ángel Hernández, y el álbum de poemas, *También eso era el verano* (2014) de Isabel Cadenas Cañón, son sintomáticas a este fenómeno ya que la fotografía es inherente al desarrollo narrativo de ambas. En ellas, el medio visual reestructura las nociones que configuran a cada obra ya que las cualidades del tiempo, memoria, historia, mirada afiliativa, entre otras, son transmutadas al mundo literario.

Subsecuentemente, la presencia material o figurada de la fotografía en estos espacios literarios da lugar a la añadidura de otros temas que fluctúan entre ambos campos, fotografía y literatura, como, por ejemplo, la política de la imagen, el álbum de familia, el duelo literario, la epístola y el lector voyerista. Este proyecto parte desde esta visión para crear un análisis completo que se divide en tres capítulos; los dos primeros dando un estudio crítico a cada obra, y el tercero operando como la deducción de patrones temáticos comunes a lo largo de ambos textos.

El *Capítulo 1*: Hacia una política de la imagen, pone en conversación la conexión transmediática, fotografía y literatura, que toma lugar en *Un instante de peligro*, con el propósito de contextualizar y dar una explicación a este tipo de creación literaria. La primera parte se ve conformada por una lectura crítica de la novela a través de la comparación y el contraste entre la retórica de Walter Benjamin y la vida del protagonista.

El *Capítulo 2*: Videncia y evidencia, parcialmente infundido por las ideas del pensador, Joan Fontcuberta, se adentra en el estudio de la narrativa poética y ecfrásica que Isabel Cadenas Cañón crea en su álbum de poemas para intentar reconstruir, casi para llevar al presente, la historia de vida de los miembros de su familia que ya no están presentes con ella. La transformación del álbum de familia está presente ya que la poeta innova su definición contemporánea para construir un libro-álbum que cambia de significado dependiendo del lector. Consecuentemente, la sutil manifestación de la ausencia y el duelo en partes específicas de la obra nos da a entender que Cañón crea un libro-álbum de autoayuda, que además le sirve al lector público como un objeto conmemorativo para reflexionar acerca de la muerte.

Finalmente, en el *Capítulo 3*: Las palabras como pulsión de vida, el análisis se enfoca en las conexiones temáticas observadas a lo largo de las dos obras con una afinidad en el ámbito de la ficción. Las dos similitudes exploradas son el formato epistolar y la aparición del lector

voyerista o espía. Dentro de la epístola nos encontramos con un emisor-escritor que envía mensajes a una receptor-lector ausente o muerto, esto lleva al lector externo, de cada obra, a convertirse en un lector desviado. Como resultado, la identidad del lector voyeur es establecida ya que, debido a su papel limitado dentro de la obra, es reducido a solo observar los acontecimientos de la epístola, incluso el dolor de la muerte.

Queda así invitado el lector de este estudio a indagar en estas obras exploratorias mis descubrimientos analíticos, inferencias e ideas más críticas acerca de las diferentes temáticas encontradas en cada texto. La formulación de los pensamientos que expongo en las siguientes páginas ha sido posible gracias a todos los cursos y seminarios dentro del departamento de estudios hispanos y de fotografía en Bard College. He sido afortunado de haber visto, leído e indagado algunos de los materiales que utilizo en este proyecto para así tener una mejor comprensión de conceptos complejos. Espero que tú, mi lector, puedas encontrar algún tipo de conocimiento revelador que te lleve a indagar nuevos horizontes literarios y artísticos.

## CAPÍTULO 1. HACIA UNA POLÍTICA DE LA IMAGEN

Nos era ya advertido por los pensadores del arte de finales del siglo XX, como Joan Fontcuberta, que los avances tecnológicos por venir nos llevarían al punto del cuestionamiento de la realidad, nuestra realidad. La historia detrás de la creación de la imagen fotográfica es una demarcada por las turbulencias a su autenticidad, los maltratos por ser una práctica “ilegítima” y por los logros que contradijeron a los incrédulos. Una vez nacida e introducida al mundo, la fotografía, como práctica, creó tal especulación en las sociedades occidentales que fue inmediata su justificación como “la manera en que la naturaleza se representa a sí misma” (Fontcuberta 23). Se propuso, en ese entonces, su claro propósito como medio que subordinaría a los antiguos medios artísticos como la pintura, la escultura, el dibujo, la cerámica, lo que llamamos las artes plásticas en el término más general. Esta temprana disputa y degradación jerárquica del proceso de la creación de la imagen supuso, de una manera muy subconsciente, una política de la imagen que determinaría su uso a lo largo de las décadas.

Para dar un marco conceptual de entrada al presente proyecto, relativo a las obras contemporáneas que piensan literariamente alrededor de la imagen fotográfica o a partir de esta, cabe señalar que la fotografía surgió en el medio positivista del siglo XIX. Desde un principio las sociedades occidentales positivistas fueron el directorio de los asuntos que afectaban a la fotografía; por no decir que determinaron la manera en la que el medio actuaba en el siglo XIX. En relación a este periodo es importante hacer una observación crítica con respecto a la política de la imagen. Si la creación de la imagen era, en palabras de Fontcuberta, “Deja que la Naturaleza plasme lo que la naturaleza hizo.” Tal declaración ontológica sobre la esencia de la imagen fotográfica presupone la ausencia de intervención y, por tanto, la ausencia de

interpretación” (Fontcuberta 23). El uso carente de la fotografía había llevado a la falta de reconocimiento del sujeto que propulsaba el mecanismo fotográfico, sin darle sentido a lo que se había fotografiado, nosotros. Además, Fontcuberta ofrece que la imagen fotográfica “se trata de copiar la naturaleza con la máxima precisión y fidelidad sin dependencia de las habilidades de quien la realiza. La consecuencia aparente era la obtención directa, sin paliativos, de la verdad” (Fontcuberta 23). Tal reclamo traería, paulatinamente, el cuestionamiento subjetivo del medio, ya que, en ese entonces, existía un creador de imágenes que creía que la práctica fotográfica estaba plasmando una naturaleza real y verdadera. Éramos un caparazón sin núcleo, altamente vulnerable al desconocimiento de la política de la imagen. Entonces, ¿cómo darle sentido a la fotografía? ¿Presenta la fotografía la realidad o una copia de tal? ¿Cuál es el papel del fotógrafo? ¿Pueden todos practicar la fotografía? ¿Se puede crear una polarización fotográfica?

Vemos cómo a mediados del siglo XIX se crea una separación tangente dentro de la nueva práctica visual. La belleza de la imagen, cuestionada por Cornelius Jabez Hughes (1819-1894), nos lleva a la problemática más evidente y longeva del medio. La nueva categorización de la fotografía como belleza determinó, por ese entonces, una cuestión que “requeriría separar un enfoque popular y mayoritario, establecido sobre la contingencia del operador, de otro enfoque minoritario que reclama la subjetividad, la ‘autoría’ y, en definitiva, el ‘trabajo’ del acto fotográfico” (Fontcuberta 24). He aquí la polarización de la política de la imagen. La difamación de la fotografía ‘como representación’ de la naturaleza y de la realidad había impulsado a una mayoría, que no se reconocía como operadora copista de la realidad, a “la producción y el consumo masivo de imágenes fotográficas” (Fontcuberta 24). Mientras que una minoría se relegaba “a los círculos elitistas de *connaisseurs*” (Fontcuberta 24), quienes actuarían como guardianes del propósito artístico y académico de la fotografía en las sociedades del mundo. La

fotografía tuvo la oportunidad de alcanzar una equidad artística universal, pero, sin duda, la minoría elitista había aprovechado la temprana negligencia que se le había impuesto al medio para crear un exclusivismo. Esta élite había conseguido que la fotografía se convirtiera en lo que una vez la había subvertido y saboteado.

Afortunadamente, el medio visual ha evolucionado, cambiado y ampliado a través de los años, incluso cuando se han mantenido los círculos minoristas de las élites y los mayoristas de la plebe productora y consumidora. La última década del siglo XX se convirtió en un periodo de tiempo en donde la fotografía volvió a infundir el sentimiento especulativo acerca de su existencia. La llegada de la comercialización masiva de la cámara digital planteó el repensamiento y revalorización del ahora medio artístico. Este momento puso más en juego que la llegada de la cámara *brownie* de George Eastman (1854-1931) o la de la cinta fotográfica a color de los años setenta, concretamente porque la fotografía, dominada por una élite, se vería amenazada a cambiar en la mayoría de los sentidos del medio. El pensamiento crítico detrás de estos cambios se lo podría atribuir al acceso al mundo de bellas artes que la cámara digital proveyó a los diferentes grupos sociales alrededor del planeta. La digitalización de la fotografía había vuelto a crear una oportunidad para que la equidad artística renaciera, incluso teniendo la presencia de una división jerárquica. La fotografía se movía a un área inclusive, y de por sí transmediática, donde la teoría sería más rica en perspectivas y pensamiento. Es importante denotar que los ‘elitistas de *connaisseurs*’ se verían como ‘los protagonistas de la crisis’ (Fontcuberta 101) quienes “se defienden presentándose como los verdaderos herederos de la verdad y dogma, se base éste en la fe o en la razón. Ellos pertenecen fieles a los orígenes; es el mundo exterior lo que cambia, los otros los apóstatas” (Fontcuberta 103). La perpetua presencia de esta élite llevaría al pensamiento, como lo dice Fontcuberta, de que “La esencia de la doctrina



permanece inalterable; simplemente hay que aplicar esta doctrina de un modo acorde a las nuevas circunstancias” (Fontcuberta 103). Sin embargo, hay un factor perdido en el pensamiento del crítico contemporáneo, y tal factor es el carácter transmediático que impone la digitalización de la fotografía, ya sea en la práctica o actitud del artista contemporáneo posmoderno.

La introducción de una nueva tecnología en nuestras vidas siempre ha traído una tensión en el uso que le damos, ya que tendemos a hacer tal tecnología una extensión de nuestra vida cotidiana y de nosotros mismos. Durante el desarrollo industrial occidental, las sociedades de esa región se vieron obligadas a confrontar la idea de ver se como ciudadanos modernos, debido a que todo concurría con relación a la producción masiva y avance acelerado de la economía, la sociedad y la cultura comunal. El nacimiento de la fotografía en medio de esta época sirvió para contextualizar el sentimiento y pensamiento de aquellas sociedades del pasado que ansiaban por el descubrimiento y expansión del conocimiento fuera del ámbito industrial. El segundo nacimiento de la fotografía, a través de la digitalización, nos ha llevado al punto de contextualizar nuestros propios pensamientos y preocupaciones como ciudadanos posmodernos que se encaminan a una nueva época: la del futurismo. Es notable que, para nosotros, dentro de la era digital, la integridad de la verdad es de vital importancia; hemos llegado a la conclusión de que las imágenes sí dicen mil palabras incluso cuando son copias de la realidad. La estabilización y presencia continua de la fotografía analógica y, ahora, digital en nuestras vidas ha dado paso al asentamiento del cuestionamiento de la función del medio. En nuestro contexto la fotografía ya no es un sujeto de subordinación a otras artes, sino que, ahora, es apropiada por otros medios que nos ayudan a entender y expresar el mundo desde nuestra percepción y perspectiva más íntima y verdadera, como la literatura y la poesía. De hecho, esta apropiación nos ha llevado al cambio intrínseco en la historia de la fotografía, para nosotros la fotografía se ha convertido en una

extensión de cómo experimentar la vida, una vida que se encuentra en constante conflicto con la realidad, la verdad, el pasado y el futuro. Mientras que en nuestro presente seguimos debatiendo por una democracia a la fotografía, la cual acepta una relación transmediática entre medios para poder acabar con la élite tirana que polariza a la práctica fotográfica como exclusivista.

Por consiguiente, la relación entre la vulnerabilidad de la verdad y la transmediática utilizada para reforzar lo verdadero, han creado un pensamiento crítico en los escritores y poetas que apropian la fotografía, y de la misma manera en los fotógrafos que apropian el texto. Estos sujetos han desarrollado una sensibilidad a su mundo que problematiza, critica y cuestiona la esencia, origen y propósito de estos medios de expresión. Tales creadores funcionan de esta manera porque operan, irrevocablemente, desde una era digital que marcha hacia un futuro incierto. De hecho, *Hacia una política de la imagen* habla, piensa y reflexiona desde esta perspectiva usando la novela ficticia, *El instante de peligro* del español Miguel Ángel Hernández, como el terreno ideal que manifiesta el espíritu de un protagonista posmoderno, Martín Torres, que apropia la fotografía y la teoría del tiempo de Walter Benjamin para desarrollar su narrativa de vida. Como consecuencia, el ámbito de Martín se ve acechado por la fragilidad de la verdad histórica del arte, ya que experimenta la vida desde la posición de un historiador del arte que odia el sistema burocrático académico en el que vive, y prefiere dotar de historia al arte de Anna Morelli, una estudiante de bellas artes en el Clark Art Institute de Williamstown, a quien Martín asesora. Más que todo, Anna lleva a Martín a radicalizar su relación con el tiempo histórico, el arte, la fotografía y su vida. Ella se convierte en la catarsis que termina con la polarización de la fotografía a través de la formulación de un proyecto donde unas imágenes encontradas la ayudan a ella a encontrarse a sí misma a través de las fotografías que no tienen dueño ni destinatario. Anna proclama la democracia de la fotografía y de las

fotografías encontradas. Entonces, ¿cómo aparece lo transmediático— fotografía y literatura— dentro de la novela? Y ¿de qué forma la fotografía y su teoría sustentan el desarrollo de la obra literaria?

### **1.1 Dentro de la novela histórica, realista y transmediática.**

Al iniciar la novela el lector es introducido al mundo de Martín Torres, un profesor de historia del arte en España, a través del correo electrónico que había recibido de Anna Morelli, una joven estudiante del arte en el Clark Art Intitute en los Estados Unidos. En el correo, donde Martín contempla las sombras de las imágenes, Anna le ofrece al protagonista volver al Clark, después de haber sido becado hace diez años, como su asesor para que contextualizara el proyecto en el que Anna trabajaría por ese semestre. El producto artístico sería haberle dado una historia, un texto, algo escrito a las fotografías y cintas, desconocidas, que Anna se había encontrado en un anticuario de New Jersey. En ese entonces la vida de Martín se estaba derrumbando, para él la multitud de sus dilemas interpersonales tenían raíz en dos aspectos: lo profesional y amoroso. Su carrera académica como historiador y profesor del arte se habían frustrado por el ‘sistema burocratizado’ en donde “La universidad había dejado de ser el lugar del conocimiento para convertirse en espejo de la burocracia” (Hernández 19). El correo de Anna había llegado en el momento idóneo porque le ofrecía una escapada inmediata de su presente profesional. Mientras esto ocurre, su vida amorosa se ve determinada por un sentimiento práctico que le ayuda en su perspectiva del mundo, “el que comenzó contigo [Sophie] en ese lugar [el Clark] que ahora aparecía de nuevo en frente a mí, había empezado a venirse abajo y hacía aguas por todos lados” (Hernández 17). Para Martín, desde su pensamiento profundo, todos los eventos de su vida ocurren porque “[...] nada, absolutamente nada, se mantiene en el mismo lugar” (Hernández 20). Ya que la oportunidad de volver al Clark supondría “Un salto hacía atrás.

Retorcer el tiempo. Partir hacía el pasado para encontrar el futuro” (Hernández 20). Martín se ve dominado por el pasado en el presente el cual le da acceso al futuro. El concepto del tiempo histórico dentro de la obra, y ahora en la vida de Martín, es estratégicamente usado para el desarrollo de la trama. El lector ya era advertido al inicio de la novela, en las palabras de Walter Benjamin, que “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido.’ Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (Hernández 12). Tal relampagueo u iluminación de un recuerdo en un instante de peligro supone que el pasado se revela en el presente, que el pasado vive en el presente.

Incluso cuando la narrativa de Martín se ve poseída por el recuerdo de su pasado con Sophie, su amante fallecida de hace diez años, el protagonista carece de ejercer esta retórica en la identidad artística de Anna. Martín relata: “Morelli pretendía ‘buscarse en otros.’ Y lo que hacía, por resumirlo de algún modo, era viajar por el mundo tratando de encontrar fotografías y objetos en los que reconocerse” (Hernández 25). Las palabras de Martín empiezan a sonar despreocupadas, y se perciben como un resumen frío y analítico de las ideas de Anna. La superficialidad al proceso creativo de la estudiante revela como Martín no pone en consideración las nociones del tiempo histórico en el ámbito artístico. Martín continua el resumen y explica que Morelli se puede encontrar en otros “bajo la idea de que la identidad y la memoria no solo nos pertenecen a nosotros, quería una especie de álbum familiar a través de las familias de los demás” (Hernández 25). La inhabilidad de no poder ver más allá de ‘una especie de álbum familiar’ claramente resulta de su formación como historiador del arte, pero ¿de que manera?

A su llegada al Clark Institue, y después de haber sido perseguido por el pasado e historia de Sophie, la presentación que iniciaría los proyectos de los becados tomó lugar. Anna todavía no conocía a Martín, pero él atentó, sin suerte, buscarla antes de que iniciará la presentación del

proyecto. Martín ve a Anna en el podio por primera vez e inmediatamente la describe, “Mientras la escuchaba me fijé en su tez blanca, su rostro anguloso y sus ojos rasgados pintados de negro. Un amplio jersey de lana con el cuello desbocado envolvía su cuerpo delgado” (Hernández 31). Una primera impresión que continua con las palabras de Morelli, quien introduce a su proyecto como: “Me encuentro a mí misma en esas imágenes que borro -dijo-. [...] el proceso de pérdida continua de lo que somos quedara congelado. *Fuisteis yo* no significa otra cosa. Intentar ser alguien en lugar de ser... nada” (Hernández 32). El razonamiento de Martín acerca del proyecto empieza a cambiar, él piensa que “Esa ultima palabra, ese ‘nada’ casi inaudible al final de la frase, abrió mi cuerpo a sus ideas. Y pude sentir que lo que decía iba más allá de la metáfora bella y poética: realmente necesitaba esas fotos para ser quien era; o, al menos, para intentarlo” (Hernández 32). Antes de complementar, con sus palabras, al proyecto que por embelesamiento físico y lírico de Anna lo había hecho abrirse a nuevas ideas, toma lugar una reflexión crucial del protagonista. Martín relata que “[...] dije que aún no tenía claro lo que iba a hacer. Antes había comparecido como historiador del arte y ahora lo hacía como escritor; la otra vez llegué repleto de ideas y ahora acudía esperando a que siguieran aquí” (Hernández 32). Su propia narrativa es lo que no lo permite conectar con Anna incluso cuando ese ‘nada’ abrió su cuerpo a las ideas de la joven. Esencialmente porque el cambio que le es demandado— de historiador del arte a escritor del arte— es drástico con respecto a su función como una persona que se especializa en el estudio, análisis e interpretación, o en otras palabras en la reconstrucción verdadera e integral del pasado del arte. Sin embargo, el adoptar la creación literaria acerca del arte de Morelli supondría un vacile entre la verdad y la ficción del arte en general, ya no sería restringido por ninguna barrera cronológica, analítica o jerárquica.

De echo esta reflexión de Martín lo lleva a verbalizar su propósito, incierto al momento, de como ayudará a Morelli y dice: “-Intentaré imaginar una historia posible, poner, como decía Walter Benjamin, palabras a las imágenes que han perdido su pie de foto” (Hernández 33). Esta es la primera derivación que Martín tiene en relación a su pasado como historiador del arte. De una manera forzada Martín va en contra del concepto de la historia verdadera porque declara que intentará imaginar una historia para las imágenes encontradas, ciertamente jugando con la idea de una historia ficticia. Su reflexión acerca de aquel momento contradice lo que predica al publico y piensa: “Sabía que invocar a Benjamin era la mejor manera de terminar. Con los años uno aprende a decir lo que el público desea escuchar. Mientras hablaba me sentía como un farsante y temía ser descubierto” (Hernández 33). ¿Por qué temería Martín ser encontrado como un farsante? Una vez asentado en el Clark y después de los “encuentros semanales y tertulias sobre libros y películas” (Hernández 54), impuestos por el director del Clark con el propósito de mantener una comunidad intelectual, Martín se encuentra ante la manifestación de su identidad de farsante. Es durante una reunión con Rick, Dominique y Anna, con unas copas y caladas de más, donde Martín expone lo que piensa realmente, en ese momento, acerca del proyecto de Anna. Martín le dice a Rick: “Vivimos seducidos por estos objetos del pasado igual que los arqueólogos por las piedras. [...] viven así porque creen que las piedras no son solo piedras, sino algo más. Restos de historia. [...] Tocar las piedras es tocar el pasado” (Hernández 60). Martín categoriza a todo objeto del pasado como un fetiche, algo que nos seduce y que solo puede ser visto como un artefacto, un resto significativo de un pasado que ya no existe. A lo que Martín añade, “-Una piedra es una piedra -dije-. Una máquina es una máquina. El problema es que en el objeto no hay nada. Nada” (Hernández 60). El trato al objeto histórico revela lo farsante en Martín, no esta intentando darle ‘un pie de foto’ a las imágenes encontradas de Anna, y ni

siquiera una historia imaginada. Simultáneamente, Anna le responde a Martín, “Ni siquiera tú estás de acuerdo contigo mismo. Seguro que no lo crees. Y si lo crees, no sé por qué has aceptado. [...] - ¿Y mis fotografías? ¿También? Fetiches del pasado. [...] Allí está la historia, Martín” (Hernández 61). A partir de este incidente, Martín deberá demostrarle a Anna que puede ser de ayuda, que hizo lo correcto en haberlo contactado para darle contexto a su arte. Desde aquí la obra se desenvuelve en la búsqueda de un pasado histórico para las imágenes, el proceso del historiador que se vuelve escritor y, finalmente, el poder que tiene la imagen en lo escrito.

A raíz del incidente, Martín empieza a proyectar una actitud diferente, “Mi rutina de trabajo se parecía bastante a la de ese prometedor historiador que una vez conociste” (Hernández 51). Este proceso, que se centraba en una pesada repetición de observar las cintas encontradas había resultado en “Intente reconstruir -aunque fuese de modo precario- el marco de recepción y acción de las películas e invente una historia para ellas. Una historia donde el autor funcionaba como [...], una especie de artista misterioso [...] con un gran poder de influencia” (Hernández 82). La identidad de Martín iba cambiando cada vez que se sumergía de una forma profunda en la observación de las cintas, intentó darle una interpretación basada en la historia del arte pero que a la misma vez le diera cierta libertad creativa para atribuir cualidades místicas y extraordinarias a las cintas sin dueño. En la segunda conferencia, usada para actualizar al Clark de los avances hecho en los proyectos, Martín había llegado a la conclusión de que ya no era un historiador del arte más, sino que se había convertido en un escritor, ya que “La primera vez partía de verdades. Lo que intentaba hacer ahora, en cambio, era pura especulación: ‘Ficción teórica, historia del arte especulativa’, dije” (Hernández 90). Sin embargo, las aspiraciones de escritor se truncan cuando “Jim Morley, profesor de Historia Americana en el Williams College”

(Hernández 93) apareceré para darle un origen geográfico a las cintas en Folck's Mill, un pequeño pueblo destruido a raíz de la Guerra Civil norteamericana.

Intrigados por conocer el lugar y en busca del origen de las cintas e imágenes encontradas, Anna, Dominique, Rick y Martín emprendieron un viaje de siete horas hacia Folck's Mill. Lo que encontraron fue ruinas de una pequeña aldea fundada alrededor de un molino, Martín pudo experimentar dos cosas, “una experiencia de multiplicidad temporal, una heterocronía” (Hernández 111) que lo hizo sentir como “en el instante en que Anna y yo estábamos frente al paisaje y yo percibía claramente el cruce de tiempos” (Hernández 111), lo que lo lleva a reflexionar en las cualidades de las imágenes en relación al pasado. De tal manera que una vasta incertidumbre se apodera de él, Martín siente: “me preocupaba lo que tendría que hacer a partir de ahora -que escribir, como afrontar la historia sabiendo que el muro de la película no era un muro cualquiera, como integrar esta realidad en la narración” (Hernández 121).

Mientras el protagonista se preocupaba del contenido escrito que les daría a las cintas, Anna debate el origen del material en relación a su proyecto, “[...] es mejor no tomar contacto con el origen de las cosas. [...] Me aterra la posibilidad de que me arrebaten la mirada de aquello en lo que yo había puesto todo el significado” (Hernández 133). La búsqueda del origen del material encontrado se vuelve insólito porque es la única manera en que la trama y las vidas de Martín y Anna se pueden mover hacia delante. Todo el cambio repentino es impuesto para justificar, otra vez, la retórica de Walter Benjamin que complementa a la vida de Martín. Benjamin dice: “El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, [...] Este huracán lo arrastra irrisiblemente hacia el futuro [...]” (Benjamin 97). El huracán del paraíso se había convertido en la presencia del pasado en el presente que llevaba a Martín y Anna a cuestionarse la historia verdadera del



material, especialmente después de que ambos habían atentado en imaginar un origen verdadero, incluso cuando tal sería falso. La relación mística temporal, casi fantasmal, que Martín experimenta con las cintas y en Folck's Mill es la representación más clara de un pasado vivo. Ante todo, el volver al lugar de la creación de las cintas supondría ser arrastrados por el pasado para después ser propulsados, Anna y Martín, a un futuro irresistible. De echo, hacia el final de su estadía en ese lugar, el coronel Bennet aparecería para llevarlos al origen verdadero y al futuro.

Una vez de vuelta en el Clark, Martín reflexiona desde una voz del futuro que dice, “El viaje nos cambió. Así es aún como lo siento. Ahora, mientras escribo esto y lo situó en la mitad del libro,” (Hernández 139). Y ciertamente todo empieza a desenvolverse de una manera inusual, es decir se manifiesta una transformación, una ruptura dentro de la trama que llevaría a Martín a convertirse en un escritor. El primer cambio que tuvo fue la manera en que leía, comprendía e interpretaba el arte, la pintura y las imágenes encontradas. Martín reflexiona, “Lo que realmente aprendí esas semanas fue a mirar y escuchar imágenes” (Hernández 149), esto se convierte en un nuevo enfoque que lo lleva a pensar que “Era cuestión del tiempo y mirada” (Hernández 150) porque también eso “era lo mismo que ocurría ante las películas, los cuadros y también ante Anna. Quizá incluso ante mi pasado, que poco a poco comenzaba a florar con intensidad” (Hernández 150). Bajo este punto de cambio, la idea de que “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de ‘tiempo del ahora’ [*jetztzeit*]” (137 Benjamin) de Walter Benjamin escala de una manera estrepitosa en la vida de Martín. Todos los eventos que habían ocurrido después de volver al Clark y al pasado vivo que tuvo en Williamstown, ya sea a través del recuerdo de aspecto confesorio a Sophie o el adentrarse en el mismo pasado de las cintas y fotos, habían resultado en que la historia se

considerara como un objeto que sirve para explicar el pasado; que el recuerdo es una representación del pasado; que la memoria es una manifestación del pasado; y que todos están acordes a manifestarse en el presente. El segundo cambio que Martín afronta es a través de Anna. Ambos habían caído en una relación amorosa-platónica que se veía contrapuesta por una pasión sexual e intelectual que había resultado en celos de Martín, porque Anna había tenido un pasado con Rick, pero donde también existía un entendimiento y una compasión mutua. Anna era, diez años después, diferente a Sophie, no la amaba como había amado a Lara, su ex esposa, pero tampoco había lujuria carnal como la que tuvo con su estudiante, Carmen. Anna era diferente y Martín lo había comprobado después de:

Muchas noches [...] antes de dormir, hablábamos de su proceso creativo, de lo que pensaba cuando borraba las imágenes. [...] estaba ante una artista verdadera: que el arte, o algo que llamamos arte [...], la poseía por completo. Estaba en ella como una especie de presencia real (Hernández 167).

Luego de haber decodificado una nueva manera de entender el arte, con las imágenes que le hablan, había llegado el momento de sentir el arte otra vez, Martín relata que: “El arte se convirtió para nosotros en una especie de sutura entre los cuerpos. [...] El arte volvió a poseerme. Es curioso que para hacerlo hubiera tenido que transformarse en vida” (Hernández 167). El arte, la misma historia del arte se había convertido en su presente, se había manifestado en su vida a través de Anna.

Martín se estaba transformando, ahora pensaba que “Si al final del recorrido no lograba escribir nada [...] no importaba. Lo único que tenía claro era que debía ser sincero, verdadero, como su arte [el de Anna], y que tenía que arriesgar” (Hernández 168). La intimidad que Martín creó con Anna le sirvió para poder entender y conectarse completamente al proceso creativo de

la estudiante. Anna hablaba de ese proceso como: “Quizá no se la historia verdadera la que se abre quizá imagino algo que no ha ocurrido jamás, pero no importa; en ese momento soy yo; soy yo en la imagen, en el otro; su historia me pertenece; o yo pertenezco a la historia, a la imagen; soy yo ahí” (Hernández 169). A lo que Martín solo pudo contestar “que la imagen era un diálogo y que era yo quien debía comenzar a hablar con ella” (Hernández 174). Un diálogo que se manifestó en el regreso del coronel Bennet con noticias acerca del paradero del dueño de las fotografías y películas encontradas. Steve Hart, el hijo del autor de las imágenes y cintas, había sido encontrado por el coronel y así Anna y Martín se embarcaron en conocer el verdadero origen e historia que habían circulado, pero que no habían conseguido entrar. La reunión que tuvieron con Steve fue demarcada por la poca autoría que él tenía ya con las fotografías y películas de su padre, sus palabras aludieron que; “Las películas y las fotos no me pertenecen. Nunca lo han hecho. Él las abandono; así que es lógico que no quisieran regresar” (Hernández 180). Después de haber escuchado la historia del origen de las fotos y películas del padre de Steve, les quedó claro a ambos que deberían “de hacer justicia a la memoria” (Hernández 188) de la nostalgia y recuerdo de Jackson Hart. El acto de escuchar esta historia verdadera le había revelado a Anna que ambos, ella y Jackson, tenían una misión similar: Anna quería encontrarse en las fotos de otros y Jackson quería encontrar sus recuerdos en sus fotos. Esto llevo inmediatamente a Martín a reflexionar y inferir “que las imágenes sirven para recordar, que en ocasiones hay imágenes que ya no recuerda nadie, y que otras veces, en cambio, no quedan imágenes para dar cuerpo a los recuerdos” (Hernández 188). Una fuerte creencia reforzada por Walter Benjamin, quien explica: “La imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Hernández 175). En otras palabras, la imagen del pasado puede borrar un presente que ya no contenta los elementos,

cualidades o simplemente el recuerdo de ese pasado, pero ¿cómo ocurre? Para Martín esto sucede porque la memoria se olvida, porque a esas imágenes del pasado ya no las recuerda nadie, y sin duda esto fue lo que le ocurrió a Steve, el ya no podía recordar. Sin embargo, Anna puede hacer que las imágenes les den un cuerpo a los recuerdos olvidados de su proceso artístico de borrar los retratos en las fotos para poderse encontrar.

Una vez encontrado el origen y pensamiento detrás del proyecto, sólo quedaba contextualizarlo, pero Anna tuvo el palpito de devolver las fotografías que aún no había borrado y las cintas de película que Martín había estado escudriñando. Martín dijo entonces, “El arte es a veces pura contingencia” (Hernández 190), a lo que Anna respondió, “El arte verdadero [...] sólo existe cuando no puede ser otra cosa. Como una caja fuerte. Buscas todas las combinaciones perfectas hasta que oyes el clic que la abre” (Hernández 191). A través de ese razonamiento la combinación de Anna había sido devolver las fotografías y películas para solo quedarse con las que ya había borrado, con la intención de dejar ‘un vacío entre vacíos’ (Hernández 191) que activara las imágenes borradas. La combinación, y aporte al proyecto, de Martín sería ‘la escritura’ como “el único vestigio de la experiencia de las imágenes” (Hernández 191). Algo que Martín interpretó de mala manera ya que se seguía refiriendo a una ‘historia verdadera’, la que acababan de vivir con Steve y Jackson, a lo que Anna, como un último llamado, le dijo “No hay historia verdadera. [...] La única historia verdadera es la que nos abrasa, la que nos habla, la que nos alude. Tienes que estar dispuesto a verla. Abre los ojos. Aún más. Tienes que estar dispuesto a quemarte” (Hernández 192). Con esto en mente y después de haber experimentado sexo psicodélico con Rick y Anna, la escritura le vendría al protagonista como una epifanía disfrazada por el diálogo que tuvo con las cintas en su despedida de ellas, en una última visita. Anteriormente, Martín se había fijado en la silueta que Steve formaba, la cual era idéntica a la de

su padre Jackson, Martín pensó “que las sombras en el fondo no dejan nunca de caminar con nosotros. Se quedan ahí. Son ecos del tiempo” (Hernández 189). Gracias a ese pensamiento, ahora, Martín era posible de crear su propia historia, se había encontrado en las cintas, esa sombra del hombre en las películas había removido los recuerdos de Martín. Así Martín nota que “lo que logré comprender entonces, fue que la sombra del hombre también era la mía. [...] Supe que su historia en el fondo, era la mía, la que tenía que contar, la que había comenzado a recordar, la única que realmente me abrasaba por dentro” (Hernández 210). Lo que había vivido Martín, en dúo con su sombra, en el Clark y a lo largo de su vida era un eco del tiempo que hacía que su imagen verdadera del pasado no amenazara su presente porque el pasado estaba vivo en él. Por consiguiente, hay una radicalización de este pensamiento debido a que Martín pensó en “contarlo todo, todo lo posible, quizá fuera la única manera de mantenerlo latente de revivirlo, de activarlo, al menos para mí” (Hernández 210). Esto lo llevó a transformarse en escritor, en un escritor que cuenta su historia en un libro “A dos tiempos. Hacia delante y hacia atrás, en un presente continuo atravesado por el pasado. Intentaría narrar mi experiencia desde el momento en que por primera vez vi la sombra” (Hernández 210). Martín estaba afrontando su futuro de la única forma que podía, escupiéndolo todo, dejando salir cada momento de pérdida, descubrimiento, obsesión, frustración, amor, pasión, es decir para él “Escribir era recuperarlo todo. Retomar el pasado. Actualizarlo. Volverlo a vivir. Escribir era importante. No sentí, como en otros momentos, que debía decidir entre la escritura o la vida. No, Sophie. Porque la escritura es vida” (Hernández 212). Y todo este texto sería recopilado en la forma escrita de una carta, la foto de la literatura, “una manera de tocar la historia, de apresarla, de hacerla cuerpo” (Hernández 212).

Finalmente, Anna tuvo una exhibición de las imágenes borradas, la parte escrita tendría que esperar ya que Martín crearía su propia pieza de arte, la novela. Sin embargo, la favorable interrelación entre la carta-texto y la imagen— y de por sí entre la literatura y la fotografía, como fieles defensoras del pasado y salvaguardias del recuerdo, la memoria y la historia— concluyen con que la obra mantiene la idea de la eternidad. Es decir, aunque el escritor, Martín Torres, olvide, muera o desaparezca (como lo ha hecho Sophie, a quien es destinada esta carta-texto) siempre quedará la evidencia textual. Pero a diferencia de Anna, ¿cuál es la evidencia fotográfica de Martín? Después de haber recibido su primera y única fotografía de Sophie a manos de Francis, ex esposo de ella, el protagonista culmina con:

Hoy, varios meses después, la tengo frente a mí mientras escribo este párrafo y concluyo, por fin, mi libro del Clark. La conservo [la foto de Sophie] para cuando me fallé la memoria y las palabras no sean capaces de evocar tu rostro. Sé que algún día todo se borrará para siempre. Pero ahora también sé que las imágenes continúan reverberando, como un eco, siempre, incluso cuando ya no queda nadie para recordarlas (Hernández 223).

Los ecos del pasado, ya hayan sido a través de la sombra de Steve o la del hombre de las películas al principio y final de la novela, también están presente en las imágenes y en el caso de Martín ese eco era del pasado que compartió con Sophie. Las fotografías también son evidencias, al igual que un texto, que sirven para reflejar, revivir y retener el pasado incluso cuando ya nadie puede recordarlas.

### **1.2 Literatura y fotografía, ¿dónde está la política de la imagen?**

La presencia de un personaje como el de Anna se convierte vital para el desarrollo de la trama como ya lo hemos visto en el capítulo anterior. Esencialmente, porque ella despliega la

incentiva de traer y desarrollar nuevos pensamientos e ideas, que son sobrepuestos por una subjetividad repleta de experiencias cargadas de emociones como el “encontrarse” en las imágenes o la verdad que “abrsa”. Este moldeamiento de Anna, la dota de características como la confianza y la determinación en lo que ella siente y piensa artísticamente, que acaba por atraer a los que la rodean, Martín y Rick. Así Anna se transforma en una entidad poderosa dentro de la novela incluso cuando es percibida a través de la mirada hetero masculina de Martín. Su poder reside en la influencia que tiene sobre otros. Sus palabras y razonamiento acerca de su proceso creativo con el material encontrado, además de la atracción física y protectora que evoca en Martín, crean una actitud contagiosa con origen en el simple hecho de que todo elemento, sentimiento, experiencia y persona puede crear arte, con tal de que se disponga de un verdadero sentimiento y experiencia de vida, o como lo dice ella: “El arte verdadero [...] sólo existe cuando no puede ser otra cosa. Hay un mecanismo interior que te dice que así deben ser las cosas” (191). Este enfoque, entonces, supone el cuestionamiento del uso de la práctica fotográfica con la simple pregunta de ¿quién hace el arte y, de por sí, la fotografía? Para Anna esta situación se convierte en una dinámica determinada por la interpretación que le da a las imágenes desconocidas, sin dueño, encontradas al azar, y por la re-interpretación que ocurre una vez que se encuentra el origen histórico de tales a través de Steve Hart. Inicialmente, la idea de encontrarse en otros a través de unas fotografías que usualmente pertenecen al ámbito familiar, o al álbum fotográfico de familia, bajo las palabras “*Fuisteis yo*” (32) se hace ya un sujeto artístico lo bastante inusual. Es decir, a través de su idea conceptual logra que unas fotos de familia, perdidas en el tiempo, lleguen a formar parte de una exhibición de bellas artes. Sin embargo, la re-interpretación ocurre con la aparición de Steve Hart, quien ofrece una re-evaluación de estas fotografías de familia con la narración de la historia e identidad de su padre. Jackson Hart, el

sujeto que propulsaba el mecanismo fotográfico para crear estas imágenes de familia, es considerado como:

-Mi padre no era un artista. [...] Era un hombre sencillo. No creo que pensara que al filmar el lugar donde había estado con mi madre estuviese intentando recuperarla. Sentía que tenía que hacerlo y ya está. [...] su respuesta [de Jackson Hart] fue clara: ‘Porque tenía que hacerlo, porque me hacía bien.’ Y tenía razón; le hacía bien. Al menos durante un tiempo. Hasta que conoció a otra mujer. Hasta que la necesidad se fue adueñando de los recuerdos (Hernández 185).

La identidad, personalidad y pensamiento de Jackson se hacen vitales para el re-pensamiento del proyecto artístico de Anna. Ella encuentra ese remordimiento de devolver el material a Steve porque las fotos de familia están marcadas por una historia, que para ella se sentía real y ardiente para Jackson. Inevitablemente, esta conexión impulsa al remordimiento, pero simultáneamente al propósito e intención de “hacer justicia a la memoria [de Jackson]” (Hernández 188). Lo que viene a resultar en la poderosa, y contagiosa, idea de que incluso una persona sencilla, con una historia vivida que evoca sentimiento y significado, puede crear arte, que el sujeto que usa la fotografía, incluso en lo más general y personal de la práctica, puede crear arte. Ahí, en esa idea oculta dentro de la retórica del tiempo histórico, se encuentra la formulación de una democracia de la imagen que rompe con los ideales elitistas y conservativos del arte y fotografía.

Anna se convierte en el eje detrás del pensamiento artístico que atrae con un magnetismo imparable a Martín. No cabe duda que el protagonista resulta en ser, también, el sujeto que sufre el cambio más drástico cuando se refiere a su actitud, vitalidad y pensamiento. El lector puede apreciar que Martín tienen una trayectoria dura, de historiador a escritor del arte, que es una y otra vez redirigida por la influencia de Anna. La noción importante aquí es como la literatura, o



novela histórica y realista, transpira en el arte y la fotografía. Y como la fotografía y arte, de vuelta, también transpira en la literatura, o novela. Es este limbo de interconexión entre medios lo que propone un pensamiento literario nuevo. Uno demarcado por el movimiento de la profunda reflexión del ser posmoderno que navega en una sociedad definida por el rápido avance tecnológico, imponiendo una nueva percepción en la realidad, que abruma la existencia temporal (pasado, presente y futuro) del individuo. Además, el uso de la ficción como un protagonista, Martín, que solo puede hacer sentido de su vida, y continuar viviendo, a través de la historia, arte (fotografía) y escritura se convierte en el epítome de un sujeto que vive en la contención de un mundo construido por el mismo humano. Los aspectos, uno artístico y el otro literario, que ambos personajes definen, se entrelazan para crear una obra de arte, dentro de la narrativa y como el libro mismo (El instante de peligro), que rompen las normas estéticas, formales y preestablecidas que conservan a cada medio como exclusivos, es decir lo transmediático propone nuevos ordenes en la política de la imagen y literatura.

## CAPÍTULO 2. EVIDENCIA Y VIDENCIA

Los eventos históricos convulsivos del siglo pasado, como el régimen franquista en España, han tenido una repercusión inconmensurable en la manera en que percibimos las narrativas de vida individuales y colectivas. En nuestra contemporaneidad hemos aprendido a dar un valor incalculable a todo artefacto, objeto o testimonio que representa y contiene alguna faceta del *nosotros* histórico, incluyendo el *nosotros* histórico-familiar. Entendemos nuestra presencia en el mundo y nuestras historias —a través de recuerdos que se plasman en documentos como fotografías, cintas o escritos— como maleables ante interpretaciones que no sean las nuestras, en un presente dado. Este pensamiento pragmático del reconocimiento del subjetivismo, acentuado por el pensamiento asociado a nuevas tecnologías digitales, se arraiga en el miedo a “la posibilidad del olvido” que han documentado historiadores del presente como Pierre Nora (López-Gay 19). Este temor ante el olvido pensado como inevitable toma dos formas fundamentales. La primera, el miedo a la pérdida total de nuestra existencia material en el mundo, nos lleva a generar pruebas o “huellas” (López-Gay 17) de nuestra presencia física para “preservar el andamiaje de nuestra mitología personal” (Fontcuberta 44). La segunda forma de miedo resulta de la presunción generalizada de la pérdida potencial del recuerdo, mediante la desaparición o ausencia de aquellos documentos o archivos que logísticamente funcionan, volviendo a Fontcuberta, “para salvaguardar la experiencia de la precaria fiabilidad de la memoria” (Fontcuberta 43). Esta bruma del olvido combinada con el— rápido y abrupto— desarrollo tecnológico, nos ha posicionado en un cambio de pensamiento que se define por la constante documentación de nuestras vidas a través del uso compulsivo de medios como la escritura o la fotografía. Nuestra memoria personal se ha vuelto precaria por su alta dependencia en el lenguaje escrito y visual, pero, a la misma vez, reforzada por él, dado que, gracias a nuevas

tecnologías de archivo de huellas, incluyendo el paso de la fotografía y escritura analógica a la digital, parecería más fácil recordar y más difícil olvidar.

*También eso era el verano* (2014) de Isabel Cadenas Cañón, reconocido como “a piece of writing that vacillates between poetic prose, prosaic poetry, and the essay” (Benning 1), se vuelve una pieza clave con respecto a la narrativa de vida íntima que trata de recordar los momentos y las experiencias de una familia que se ve amenazada por el olvido. Cadenas Cañón, opera de una manera crucial, porque no sólo reescribe ‘el pasado de su familia a través del proceso poético de la reconstrucción’ (Benning 4) partiendo de la intervención que experimenta con las fotografías de su familia, sino que también utiliza esa re-escritura como ‘un acto de autoexpresión’ (Benning 4), que lleva al “tránsito”, una idea inicialmente por Fontcuberta, entre la evidencia y la videncia.

En una línea de pensamiento *fontcubertiana* aplicada a Cadenas Cañón, la evidencia de las fotografías de su familia está limitada “a cumplir el rol característico de transmitir una información precisa” (Fontcuberta 47), que solo ella puede experimentar a través de los pensamientos y emociones creados arraigados de la observación visual. El “álbum” de poemas que crea, es decir la ahora evidencia textual proveniente de unas fotografías, se vuelve la corroboración de la evidencia original fotográfica. Cadenas Cañón refuerza la veracidad de las fotografías a través de los poemas, e igualmente los poemas sustentan la existencia de unas imágenes que son inaccesibles por el lector. Suponiendo que, en esta relación de evidencias, cada poema ‘retransmite una fotografía diferente con un nuevo momento en el tiempo de la familia’ (Benning 6), y que tales fotografías testimonian una historia de vida que ya *no* puede ser olvidada por la autora, la cualidad más implícita yace en “creer, tener fe” (Fontcuberta 49).

La videncia, o “facultad o percepción paranormal de percibir realidades visuales que no pueden ver todas las personas o de adivinar el futuro” (Oxford Languages), se presenta en *También eso era el verano*, según las palabras de Fontcuberta, a través de “poderes mánticos que trastocan la percepción empírica del tiempo y, por extensión, el papel mismo de la memoria” (Fontcuberta 49). Para Cadenas Cañón, estos poderes mánticos explícitamente provienen de la descripción poética que se produce a partir de las fotos de familia. Las fotografías ya cumplen la función de estatizar y cosificar todo por igual (Fontcuberta 52) a raíz de la inherente detención del tiempo o la muerte de cosas, momentos y experiencias “en orden para vivir para siempre” (Fontcuberta 52). Sin embargo, son los poemas, en tanto que expresión de la transgresión de lo visual a lo textual, o écfrasis, los que inducen la percepción paranormal de las realidades visuales y temporales. En el epílogo del álbum de poemas, Valerie Meyer Caso nutre al lector con una primera explicación y cuerpo analítico que dice: “Donde no podría pasar el tiempo éste ha avanzado a fuerza de penetrar la lentitud. Un misterio que es posible por la operación de sus palabras. Una manera de ir *allá*, hasta *allá*, que lo trae todo al *aquí* y lo hace parte de *él*” (Cadenas Cañón 80). Es así como el libre flujo entre *allá* y *aquí* de Meyer Caso son respaldados por el espacio eterno donde los poemas y fotografías coexisten. Esta idea del misterio ejercido por la función de las palabras a través de nexos temporales y por los verbos en forma de presente, futuro y pasado, creando una doble eternidad, visual y escrita, se completa con la declaración de Fontcuberta, para quien en el pensamiento de lo fotográfico “no cuenta el tiempo, el pasado y el futuro se confunden [...]” (Fontcuberta 52).

## 2.1 El álbum de familia y la écfrasis

*También eso era el verano*, una obra reconocida como el álbum de poemas de las fotografías de familia de Cadenas Cañón, es el resultado del paso de la observación pictórica a la

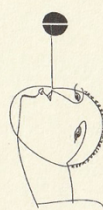
poesía narrativa autobiográfica a través de la écfrasis. Según la Real Academia Española, la écfrasis es la “descripción precisa y detallada de un objeto artístico” (DEL, Diccionario de la lengua española), un recurso donde el poeta puede amplificar y ampliar su significado a través del acto imaginario de narrar y reflexionar sobre la pieza de arte. Los actos de expansión en el significado de las fotografías de familia, a través de la reflexión metódica entre la relación objeto-sujeto y narración vívida experimentada por Cadenas Cañón, implica la formación de una doble evidencia para el lector, es decir la veracidad de lo real-acontecido. Esta doble evidencia se sustenta en la sustitución circular entre las fotografías y poemas, como se explicará más abajo.

Los elementos que usualmente sustentan a una fotografía, como fechas, eventos, estéticas y recuerdos son transmutados a la poesía a través de los títulos, la atención al detalle y las narraciones de experiencias del ámbito familiar, que igualmente influyen al lector a construir la visión de una fotografía imaginaria proveniente de la écfrasis. En este sentido, el subjetivismo de la foto de familia, en otras palabras —en otras palabras, lo ciegamente emocional e irracional—, ciertamente influye a la construcción poética de Cadenas Cañón, quien busca, en sus propias palabras, ‘manipular el idioma para darle formas nuevas para acercarlo a la oralidad, al idioma de la ternura e intimidad’ (Benning 9). Así mismo, la subjetividad poética de Cadenas Cañón es una narración explícita de lo que siente al ver unas fotos, que de manera simultánea se convierte en un relato breve y sencillo. Dicha brevedad y sencillez no se riñen con el lenguaje íntimo y vulnerable expuesto por la voz poética. La oralidad a la que se refiere es también de importancia ya que su lírica poética resulta mejor entendida como diálogo auto-reflexivo y epistolar.

ISABEL CADENAS CAÑÓN  
*También eso era el verano*

(álbum)

EPÍLOGO DE  
**Valerie Meyer Caso**



DIFÁCIL

*Ilustración 1. Portada de También eso era el verano. Énfasis en la palabra "álbum".*

Así sucede, por ejemplo, en el poema *Antes*, donde aflora la idea de que su realidad es válida porque es definida a través de sentimientos, experiencias y hechos vividos que han sido claramente plasmados, cosificados e invocados en las fotografías de su familia. Podríamos conceptualizar como sigue el ciclo de sustitución circular de las fotografías por los poemas con este esquema:

**Fotografía material** → **Autora** (relación emocional-afiliativa con la fotografía) → **Poema** (el lenguaje ecfrásico sustituye a la imagen seleccionada, ausente) → **Lector** (relación de identificación con el lenguaje) → **Fotografía Imaginada** (imaginación de la fotografía ausente).

Consecuentemente, el álbum de familia, se ve trastocado y redefinido ya que Cadenas Cañón no atenta a conformarse con la recolección masiva de fotografías como parte del archivo familiar, pero más bien expande ese acto, naturalizado por sus padres, con la reflexión crítica acerca del contenido visual ya existente. Es importante tener en cuenta que Cadenas Cañón no tiene un álbum familiar, es decir un libro de indexicalidad y referencia temporal para mantener la historia de un individuo o colectivo, pero más bien tiene fotografías que habitan dentro de una “caja verde” (Cadenas Cañón 13). Tal caja es conocida por Cadenas Cañón como “la caja de la cubertería que les [padre y madre] regalo el banco cuando compraron la casa; no puede ser otra cosa” (Cadenas Cañón 71). Un evento y acción que es luego cuestionado por la poeta, quien reflexiona: “Pero, sobre todo, cómo empezó esa caja a contenernos. De qué manera una pareja recién casada [...] desliza un día un sobre con fotos en una caja vacía y la decreta, sin saberlo, lugar originario, fondo de un estanque, oráculo” (73). Sus fotografías de familia nunca fueron tratadas como objetos merecedores de su preservación dentro de un álbum. Más bien la caja verde y las fotografías, metafóricamente percibidas como un “fondo de estanque” u “oráculo”,

funcionan como el lugar que contiene la historia temporal y vivencial de un colectivo familiar. Evidentemente, tal familia se ve atraída a la esencia divina de las fotografías, que han detenido, grabado y cosificado sus narrativas de vida pasadas, como si fueran a consultar los hechos o buscar una respuesta acerca de lo ya acontecido. En esta línea de pensamiento, López-Gay argumenta que:

En el acto de contar historias a partir de imágenes parecerían validarse *momentáneamente* posibles conexiones simbólicas donde convergen la narrativa de vida y los recuerdos fotográficos: congelados para su uso y consumo ulterior; precisos, exactos. Mediante la construcción iterativa de los “caracteres humanos” de los retratados, *en su realización como archivo narrativo de vida*, el álbum afianza la verosimilitud de las huellas seleccionadas, hiladas como historias biográficas (López-Gay 54, énfasis de la autora).

Estas ideas son transferibles al álbum de poemas de Cadenas Cañón donde, también, se validan las conexiones simbólicas entre la narrativa de vida y los recuerdos fotográficos, pero de forma indefinida y no solo momentáneamente porque crea un archivo escrito. Cañón transforma la oralidad de su interacción con las fotografías en una escritura sellada en un momento reflexivo para siempre. El lector, al igual que la poeta, puede entrar a la narración de las historias provenientes de las fotografías con libre albedrío, sin necesidad del objeto fotográfico. En los poemas ecfrásicos abunda la construcción repetitiva de los caracteres humanos o familiares, vivos o fallecidos, de las fotografías convertidas en poemas.

Como una obra híbrida, el álbum de poemas es la manifestación del *yo* archivista, un *yo* que presenta una agudeza al momento de interactuar y seleccionar las fotografías. Cadenas Cañón, incluso cuando considera la inclusión de un lenguaje íntimo y vulnerable, sigue teniendo el poder autoral dentro de la selección fotográfica y construcción poética. Como archivista, es la



única que asimila el contenido e información de las fotografías para luego llevarlas a la narración prosaica. De esta manera, se filtran las fotografías a las que, quizá, ella se siente fuertemente conectada, funcionan dentro de su línea de tiempo narrativa o, simplemente, son intensamente recordadas por su memoria. Sin duda, Cadenas Cañón es la agente que últimamente controla la información y carga emocional transmitidas y, sobre todo, la narrativa de vida que será emancipada en su lector. Aquí es importante resaltar la relación entre objeto-sujeto principalmente porque, como sostiene Marianne Hirsch, la mirada familiar, o de familia, es mutua entre el sujeto, Cadenas Cañón, que mira a la fotografía y los sujetos —los individuos en la fotografía— que miran al objeto, la cámara (Hirsch 9). La mirada afiliativa del poeta conceptualiza su capacidad de controlar lo que es revelado acerca de ella y su familia, es decir crea, nutre y protege la percepción de su narrativa familiar-colectiva. Dicha narrativa gira alrededor de la interacción y relación que los miembros de la familia han creado con la práctica fotográfica. En el caso de la familia Cadenas-Cañón, a través de la poeta archivista Isabel, el medio fotográfico es generalmente utilizado para salvaguardar, remarcar y recordar momentos y emociones específicas donde la unión familiar sobresale. Hirsch también identifica este pensamiento y explica que ‘la foto de familia muestra la cohesión de tal y es un instrumento de su unión; es a la misma vez una crónica de los rituales familiares y sigue siendo un objetivo primordial de esos rituales’ (Hirsch 7). La mirada afiliativa de Cadenas Cañón se entiende cómo una reflexión histórica de los rituales de su familia donde las fotografías son acompañantes primordiales. Con su poesía íntima, a la vez, intenta recordar e incluso traer de vuelta tales rituales, probablemente convertidos ya en mitos de familia. La poeta anhela tiempos ya acontecidos compuestos de relaciones familiares que ya nunca estarán presentes o se volverán a repetir. Entonces, ¿qué significa la mirada afiliativa para el lector?

La mirada afiliativa del lector, o más bien la falta de una, se sustenta en el funcionamiento de la écfrasis como el único recurso que construye una réplica textual de la foto y recuerdos escogidos por Cadenas Cañón. El lector se sumerge en poemas que solo pueden ser accedidos a través de la construcción imaginativa de la fotografía ausente, reemplazada por el lenguaje poético. Se puede inferir que, a falta de poder relacionarse holísticamente con las emociones que la poeta expone, los lectores se ven comprometidos a comparar sus rituales de familia a los de Cadenas Cañón. Una prueba de esto, mencionada antes, es la sustitución de un álbum de fotografías de familia por un álbum de poemas. Es así como la combinación entre el tono poético íntimo de Cadenas Cañón y la relación subjetiva que los lectores tienen con sus propias fotografías de familia lo que propulsa el concepto de un lector identificado con la mirada familiar ajena. De manera indirecta, Cadenas Cañón influye a su público lector a pensar acerca de dichas fotografías de una manera peculiar ya que reitera e informa acerca del anhelo por el pasado.

## **2.2 La palabra que vale mil imágenes**

Los poemas narrativos de Cadenas Cañón están organizados en orden cronológico siguiendo la temporalidad de la vida de su familia, la cual es parcialmente plasmada en las fotografías. Aparte, el álbum se divide, de forma figurativa, en tres modelos de poemas. El primero se ve caracterizado por un tono íntimo que resulta de la auto-reflexión que la poeta tiene consigo misma mientras está elaborando su escritura. El lector puede interpretar que Cadenas Cañón corrobora los eventos que ve en las imágenes a través de su memoria. Estos poemas, al igual que su proceso, son de importancia ya que señalan directamente a —como lo dice Mejer Caso— “esos impulsos que nos hacen humanos y que no tienen nada que ver con la literatura pero sin los que la literatura no existiría” (Cadenas Cañón 80). Los poemas, percibidos como

pensamientos intrusivos del proceso creativo de la autora, sirven para estructurar el álbum y, a la misma vez, poner énfasis en la narrativa ecfrásica que usualmente está posicionada antes o después. Por ejemplo, el poema inaugural, el cual relata el recuerdo del ‘aita’ de Cadenas Cañón como la figura fraternal más cercana a ella, lo sigue “Antes”, un poema donde Cadenas Cañón descarta toda ternura para referirse a su padre como simplemente ‘él’ (Cadenas Cañón 13). En base a la estructura estos poemas transicionales funcionan como los pilares que vertebran el álbum.

El segundo modelo de poemas es caracterizado por el uso de la écfrasis a través de la alternación narrativa a lo largo de las estrofas. Cadenas Cañón separa la narrativa poética en estrofas principales que exponen a detalle los elementos visuales de la fotografía, y estrofas suplementarias, a un margen derecho, donde se reconstruyen momentos vivenciados, por medio de la memoria, que suplementan las características e identidad de la familia. El efecto de estos poemas narrativos es aportar una mayor contextualización y credulidad al proceso de la reconstrucción. Por ejemplo, en “Antes” la narradora relata directamente a partir de la fotografía, afirmando que: “[Las fotografías] Son del 72 de cuando la mili, y algunas, pocas, llevan / escritos mensajes que él le mandaba a lo largo de ese año / en que estuvieron separados” (Cadenas Cañón 13). A esta estrofa le siguen espacios como significantes del paso del tiempo, la poeta expande: “// Elijo hablar de ellos a partir de / esta imagen en la que no hay más / que uno. Así empieza, / por debajo / de la descripción, una tarea de / reconstrucción de las miradas de / ella, de su manera de sujetar estos / pedazos del otro entre las manos” (Cadenas Cañón 13). Los espacios sirven para acentuar cambios y giros a fin de ampliar el contexto histórico-familiar. La poeta decide utilizar doble espacios para ayudar al lector, incluso cuando se encuentra en el campo de la mirada familiar ajena, a entender, de manera ostensible, la dinámica familiar. El

lector, en este caso, se percata de la clara alteración entre la narrativa vivencial y el uso de la écfrasis de estrofa a estrofa.

El tercer modelo de poemas —compuesto por “1 – Lieja”, “2 – Balvanera” y “3 – Brooklyn” — es caracterizado por el mensaje y repercusión que dejan con la poeta los acontecimientos de sus sueños. Muchas veces estos sueños se ven afianzados a las fotografías de familia, específicamente a esas de las figuras paternas. Meyer Caso interpreta Brooklyn como un poema acerca de la pesadilla donde aparece “esa yegua de la noche que [Cadenas Cañón] suelta sobre el llano de la muerte de su madre” (Cadenas Cañón 79). Mientras que Lieja y Balvanera son poemas acerca de sueños donde “la vida avanza como si nada hubiera ocurrido” (Cadenas Cañón 79). Estos tres poemas narrativos abarcan diferentes nociones, la primera siendo como la poeta relaciona sus sueños con las fotografías de familia para afrontar el duelo de la pérdida de un familiar. La segunda es la alteración temporal que crea el sueño y la fotografía, es decir la poeta es atrapada indefinidamente en un sueño influenciado por el marco espacio-temporal de la fotografía. Y la tercera noción, resultado de las anteriores, es como estos poemas narrativos se convierten en la única manera en que estos eventos pueden ser contextualizados y relatados.

A lo largo de estas tres categorías una de las similitudes más claras, aparte de la influencia fotográfica en la memoria de Cadenas Cañón, es cómo la precariedad de la fotografía se ve mitigada por la escritura. El lenguaje fotográfico, incluso cuando demuestra una representación nítida de la realidad, es entendido como uno restringido a solo mostrar lo que puede capturar a través de su lente. Además, este ya se ve notablemente influenciado por la visión y subyugación del fotógrafo en su sujeto. Para la poeta, la palabra escrita, apropiada de la oralidad, parece valer más que todas las imágenes que habitan la caja verde de su familia, concretamente porque reconoce la ambigüedad del medio visual. La sensibilidad de Cañón por

responder a la ausencia de un álbum de fotografías de familia, es un síntoma del reclamo de su agencia dentro de las imágenes a través del relato vivencial que deriva de su mirada familiar. Los poemas sirven para recapitular momentos transformativos en la vida de la poeta con el propósito de preservar eternamente su historia como hija, hermana y nieta; con el fin de erradicar cualquier posibilidad de su olvido.

### 2.3 Poética de la ausencia

La ausencia simplemente de la cualidad de no estar “en un lugar al mismo tiempo que la persona que habla o de la que se habla” (DEL) es una noción prevalente en la obra. Siempre está presente, pero puede pasar desapercibida debido a la saturación textual de la reconstrucción poética de Cañón y a la creación de la fotografía imaginaria por el lector. Al mismo tiempo, sirve como entrada a varios puntos del análisis del texto, como ya lo hemos visto con la ausencia del álbum de fotografías. Una figura que promulga esta ausencia es la madre de Cadenas Cañón, quien, como bien infiere el lector, ha fallecido. Es más, en “2 – Balvanera” la poeta confiesa:

[...] La pared donde estaba—otra vez la foto, la pintura azul hospital llenándolo / todo— queda quieta, sin nada que interrumpa las líneas / de los tabiques, que bloquee la luz de la ventana. Grito / ama y despierto así. Quien está a mi lado me abraza / y es el silencio, ella todavía yéndose (Cadenas Cañón 37).

La falta de la madre se convierte en aflicción y anhelo que solo pueden ser mitigados a través de la interacción de Cadenas Cañón con las fotografías. No obstante, más allá de un ritual para hacer frente al golpe de la muerte, el álbum de poemas puede ser recibido como la colección de huellas sensibles que apuntan al proceso de duelo de la autora. Es notable que la poeta ya no puede apoyarse en el acto colectivo de mirar y reconstruir la narrativa de familia, porque la inclusión del punto de vista materno para la recolección de diferentes perspectivas y memorias es

ya inexistente. Los actos individuales de observar y escribir de parte de Cadenas Cañón se originan en la aceptación del dolor que ha infligido la desaparición física de la figura materna. Pero, ante todo, Cañón atenta a recuperarse de las secuelas que ha dejado la ausencia de la mirada familiar de su madre; es decir, el conocimiento materno de las imágenes se ha perdido. El álbum, las fotografías y los poemas —el archivo de familia en general— son usados por la poeta como medios de terapia, pero, ¿de qué manera?

Las fotografías de familia, que Cañón selecciona para sus poemas, muestran, en palabras de Fontcuberta, “[...] situaciones agradables entendidas como excepciones de la cotidianidad: ritos, celebraciones, viajes, vacaciones, etc” (Fontcuberta 44). Las imágenes sirven para reforzar la felicidad y dicha de la vida familiar; son la afirmación definitiva de que en el pasado existieron sujetos y lugares con los que la poeta interactuó y compartió experiencias de vida. En sí, el atributo más llamativo de estas fotografías seleccionadas, de las cuales parte la poeta para crear su álbum en palabras, es que ‘detienen el tiempo, y al menos ilusoriamente, posponen la anulabilidad de la muerte’ (Fontcuberta 44). Ante esta idea, los poemas de Cañón no tratan de posponer la revocabilidad de la muerte de la figura materna, al contrario, fluyen libremente en el proceso, ya sea doloroso o placentero, de la aceptación de la muerte. El lenguaje utilizado en los poemas es ciertamente íntimo y vulnerable pero también doloroso y nostálgico. Si las fotografías atrapaban a Cadenas Cañón en el tiempo del pasado congelado, los poemas rompen ese cuadro temporal permitiendo a la poeta habitar en el pasado y presente al mismo tiempo. Y es que, generalmente, para el duelo el tiempo significa poco ya que un individuo puede quedar atrapado en el pasado a través de los recuerdos del fallecido. Muchas veces se requiere tratamiento para poder sanar del duelo, ya que aceptar el paso de la muerte es más complicado que sólo admitir el acto de morir. Por ende, el tratamiento de Cañón es escribir un libro de narrativa poética

partiendo de las fotografías de familia, no obstante, ¿cómo puede la poeta sanar del dolor de la ausencia?

El libro-álbum, *También eso era verano*, públicamente compartido con el lector es una obra que, como se ha mencionado antes, suple la carencia de un álbum de fotografías de familia mediante la creación de un álbum de palabras basados en dichas imágenes. A través del lente del duelo formulado en los poemas, este libro es el resultado de un proceso de búsqueda de cómo afrontar la muerte. Esta idea yace en el simple hecho de que un sujeto no puede sanar totalmente del dolor causado por la pérdida de un familiar. El duelo no sigue una cronología de saneamiento lineal, en realidad este proceso puede ser sinuoso, confuso, y, sobre todo, repetitivo a lo largo de una vida. En poemas como “2 – Balvanera”, “El vivero s/f”, “Fiesta de disfraces”, entre otros, Cadenas Cañón hace referencias indirectas que vuelven a la idea de un duelo omnipresente. Ya sea a través de las pesadillas de su madre desaparecida, cuando contrasta los recuerdos de su niñez con las ausencias de su presente, o mientras intenta reconstruir la vida de sus padres antes de que ella existiera. La existencia de un libro de tal hibridez puede funcionar de auto-ayuda por si la pesadumbre o la aflicción se agudizan o repiten otra vez, es decir, Cañón se protege de los probables dolores del futuro. El siguiente esquema nos ayuda a mejor entender el tránsito de medios y lo que inflige el paso a cada fase:

**Fotografías** (habitan el pasado, cual fragmentos suspendidos en el tiempo) → **Poemas**

**ecfrásicos** (habitan pasado y presente, fluyen en el tiempo) → **El álbum de poemas** (libro referencial sobre cómo afrontar la muerte, cual videncia que invita a habitar el futuro)

A raíz de esto, es importante considerar al libro-álbum como un objeto conmemorativo, en la idea más básica de la palabra. Es decir, la obra es el constante recuerdo de “solemnemente algo o alguien, en especial con un acto o un monumento” (DEL), ya sea para elogiar o mostrar la

adversidad. Es claro que para Cadenas Cañón el constante diálogo con las fotografías y la reflexión ecfrásica, a través de la memoria y mirada familiar afiliativa, son suficientes para homenajear las vidas de aquellos que ya no están presentes en este mundo. Desde una perspectiva socio-colectiva, Marianne Hirsch, observa que: “The memorial books are acts of witness and sites of memory. Because they evoke and try to recreate the life that was and not only destruction, they are act of public mourning [...]” (Hirsch 246). De hecho, si seguimos el pensamiento de Hirsch es posible inferir que Cañón, de forma sucinta, ofrece un álbum de poemas que puede ser pensado como un testimonio para las futuras generaciones de su familia; una especie de “oráculo” vidente que afronte la posible precariedad de la memoria colectiva. Como se mencionó anteriormente la poeta intenta recrear la narrativa de vida familiar, sin embargo, para expandir la idea, podemos inferir que a lo largo de la construcción poética Cadenas Cañón es capaz de formular la posible vida que fue con motivo de luchar contra el dolor. La experiencia evocada por la poeta es universal ya que, para sus lectores, la mayoría de lo anterior también se les aplica. El libro conmemorativo, usando las palabras de Hirsch, es también un acto del duelo público que rebasa el posible uso privado e íntimo por parte de Cañón en una posible reemergencia del dolor causado por la ausencia de su madre. El lector puede aprender, a través de la mirada familiar ajena que impregna en *También eso era el verano*, a prepararse para afrontar presentes o futuras pérdidas en su vida. Cuando la muerte llegue a sus allegados el lector podrá, entonces, refugiarse en las palabras de la poeta; entrar en el espacio de memoria del duelo íntimo que se hace público, colectivo. Para los lectores de la poeta, la mayoría de lo anterior también se les aplica. El libro conmemorativo, como lo ha definido Hirsch, es también un acto de duelo público, en el caso de Cadenas Cañón, ella lo utiliza para futura referencia ante el dolor de la ausencia. El lector puede aprender, a través de su mirada familiar ajena, a prepararse para



afrontar las futuras pérdidas en su vida y, por ende, cuando la muerte llegue a su vida podrá, entonces, afiliarse mejor a las palabras de la poeta y entrar en la esfera del duelo público.

### CAPÍTULO 3. LAS PALABRAS COMO PULSIÓN DE VIDA

En relación a los capítulos anteriores, *El instante de peligro* de Miguel Ángel Hernández y *También eso era verano* de Isabel Cadenas Cañón tienen en común el intento repetitivo de romper las barreras temporales y espaciales para poder interactuar con individuos ausentes o fallecidos. Dentro de la novela, Martín siempre está en conversación con la desaparecida Sophie por medio de sus recuerdos, los cuales surgen debido a su regreso al Clark Art Institute. Al final de la novela, el lector percibe como la narrativa epistolar termina apoderándose de toda la obra ya que Martín se la dedica a Sophie —su musa, tormento y única confidente—, así intentando mitigar la separación física y temporal. En el caso de Cañón, explorado anteriormente, sus poemas narrativos, originados de las fotografías y memorias de familia, están vehiculados por la epístola entre ella, su madre y otros familiares ausentes. A través de su posición como remitente, la poeta intenta romper las constricciones temporales y espaciales que la distancian de su familia, y como resultado su libro-álbum conmemorativo opera como testimonio de presagio. El deseo de Martín y Cañón, por relacionarse por una última vez con los individuos desaparecidos de sus vidas, es proveniente de la frustración y disgusto que les crea la muerte. Ambos desean la continuación de la vida, pero sus intentos resultan imposibles. Lo que obtienen es aplacar y aminorar cualquier tipo de dolor mortal como el remordimiento, la culpa, el desamparo o la desilusión. La palabra escrita es la manifestación legítima de la pulsión de vida ya que busca la longevidad, lucha por la supervivencia y sueña con la eternidad. Se podría decir que la escritura de Cañón y Martín no trata de vencer a una muerte inevitable, pero más bien, las palabras retardan y amortiguan su llegada.

Dentro de este pensamiento, la epístola, o “carta [...] que se escribe *a alguien*” (DEL, mi énfasis), es la narrativa y forma escrita más distinguida que sustenta la idea de la pulsión de vida

en relación a la muerte. Las epístolas de Hernández y Cadenas Cañón, incluso cuando tienen diferentes matices, re-definen la mitología epistolar debido a la aparente fractura en la relación emisor-destinatario. Los emisores, dentro de ambas obras, viven para redactar cartas a receptores muertos que nunca podrán recibir, ni tampoco responder a los mensajes; así rompiendo el flujo comunicativo entre ambos. Entonces, ¿por qué siquiera intentar escribir obras de narrativa epistolar? Se podría responder a esta pregunta a través de dos inferencias. 1) Las obras habitan en el espacio de la ficción donde la narrativa epistolar funciona como videncia comunicativa entre vida y muerte. 2) Los destinatarios de las obras, más allá de los invocados en el texto, son los lectores de Cañón y Hernández formalizados como receptores desviados o lectores voyeristas. Así se puede determinar que la epístola, como texto literario, puede existir fuera de su estructura clásica —la cual asimila la reciprocidad comunicativa entre emisor y receptor— ya que engloba nuevas formas epistolares que son reaccionarias al contexto contemporáneo en el que residen los autores.

### **3.1 Carta al más allá**

#### **3.1.1 De Martín para Sophie**

En la novela de Hernández, el componente epistolar se ve guiado por el emisor, Martín, quien, a través de su narrativa en primera persona, elabora una descripción reflexiva de las dificultades y desafíos de su vida. Desde el inicio, y de manera preambular, Martín utiliza explícitamente la narrativa epistolar para introducir a Sophie como un personaje secundario que se ve delimitada por el previo conocimiento que el protagonista tiene sobre ella. De esta manera, el texto se presenta como un libro-carta donde Martín guía totalmente la experiencia de la lectura, mientras maneja el contexto temporal de la trama y define la manera en que el lector percibe a otros personajes. Martín escribe:

Y ése fue el comienzo de todo esto, el origen de este libro que al final he decidido escribir para ti. Hacerlo así por todo lo que ocurrió. [...] Me gustaría decirte que volví porque ya no pude aguantarlo o porque en el fondo lo necesitaba. Pero no, Sophie. [...] lo hice porque de mi mundo, el que comenzó contigo en ese lugar que ahora aparecía de nuevo frente a mí, [...] (Hernández 17).

Podemos deducir, con la ayuda del análisis de Janet Gurkin Altman, que la voz intradiegética del protagonista ayuda a desarrollar la credulidad del mensaje a Sophie. Un mensaje que expone la lucha interna que casi lo inhabilita del acto de escribir y le sirve como ‘instrumento de [auto] revelación y descubrimiento’ (Gurkin Altman 88, 92). Aquí la ficción epistolar coincide con el recurso narrativo de la anagnórisis— o “reencuentro y reconocimiento de dos personajes a los que el tiempo y las circunstancias han separado” (DEL)— porque el pensamiento constante y repetitivo de Sophie, como reencuentro, lo llevan a ser crítico acerca de su vida. Martín es capaz de razonar progresivamente sobre su carrera como catedrático, historiador y escritor. A raíz de esto, él empieza a cambiar su conducta porque la epístola opera como un instrumento de revelación que expone sus pensamientos más vulnerables. Esto resulta en la añadidura de un nivel profundo e íntimo a la trama.

El desarrollo de los eventos en la novela es influenciado por la forma en que Martín vive los acontecimientos. Esto lo notamos desde las primeras páginas donde Martín parece escribir desde un futuro resultó donde él reflexiona acerca del pasado ya acontecido. Cerca del final del relato, volvemos a ver esta estrategia donde Martín dice: “Fue en aquel preciso momento cuando me surgió la idea de escribir este libro. Y hacerlo de esta manera. [...] A dos tiempos. Hacia delante y hacia atrás, en presente continuo atravesado por el pasado” (Hernández 210). Las dos temporalidades pueden ser entendidas como la narración de los eventos del presente (el regreso

al Clark Art Institute y las nuevas experiencias vividas allí) y la redacción reflexiva desde un futuro (cortos pero precisos momentos de clarificación o revelación). La novela, como lo menciona el protagonista, va ‘hacia delante y hacia atrás’ o, para definición afinada, nos hace creer en ‘un presente continuo atravesado por el pasado’. A esta idea, le podemos añadir que ambas temporalidades, presente y futuro, están sustentadas por un pasado que solamente puede ser accedido a través de la epístola a Sophie.

Más que un ‘presente intermediado por el pasado’, la obra puede ser comprendida como una constante circularidad entre tiempos, o como deduce Gurkin Altman: “The epistolary situation, in which both time lags and absence play such a large role, lends itself to the temporal ambiguity whereby past is taken for present.” (Gurkin Altman 132) La presencia de una ambigüedad fortalece los saltos temporales que presenciamos cada vez que Martín le relata algo a Sophie. Los eventos de hace diez años no se sienten tan lejanos al presente o futuro del protagonista, porque desde un principio él invoca las experiencias de revivir, visitar, reconocer y re-afianzar los viajes, lugares y personas a través de sus memorias. Esto, sin duda, lleva al lector a pensar que el pasado nunca deja de existir en el presente y futuro de Martín, ya que él nunca parece dejar lugar al olvido. Se crean así retrasos temporales o, para mejor definición, un tiempo expandido que no distingue la formalidad de ciclos o intervalos. En el tercer capítulo de la novela, *Un cúmulo de ruinas*, vemos como a propósito de buscar el origen de las cintas encontradas por Morelli, Martín y otros deciden embarcarse en la búsqueda precisa del lugar donde fueron rodadas. En este viaje apreciamos como Martín explica que: “Era una experiencia de multiplicidad temporal, una heterocronía. [...] siento que eso era justamente lo que ocurría allí, en el instante en que Anna y yo estábamos frente al paisaje y yo percibía claramente el cruce de tiempos” (Hernández 111). Así, el pueblo y la infraestructura donde se crearon las cintas son

ahora ruinas— productos del paso del tiempo— que manifiestan la idea de que el pasado vive dentro del presente incluso en el espacio físico que habita Martín.

Ante este truncamiento en los modos temporales de la obra, es necesario resaltar que la narrativa epistolar a Sophie es el producto de una ficción construida a raíz de reflexiones chocantes sobre el arte, la fotografía, la historia o el tiempo. La ficción epistolar es deliberada para interrogar los límites de la comunicación humana en relación a la transición de la vida a la muerte. Martín y Sophie pasan a ser arquetipos esenciales de esta idea ya que su relación, o falta de una, crea un límite comunicativo que se adhiere a las duras realidades de la vida y la muerte. En concreto, la lógica reflexiva de Martín— aplicada al desarrollo de la trama o al diálogo con Sophie— fórmula una ficción realista que anula cualquier insinuación a hechos fantásticos, pero que usa la metáfora basada en la teoría del arte para crear el mundo diegético de la novela. Esto se hace evidente en su mención explícita de la retórica del tiempo de Walter Bejamin (33), los términos *stadium* y *punctum* de Roland Barthes (49) y la obra aludida, *Prenez soin de vous*, de Sophie Calle (194).

El libro-epístola de Hernández significa, simultáneamente, la aceptación de la ausencia de Sophie, la antigua amante muerta, y un último intento por entregarle a ésta un mensaje de tono confidencial y resolutivo. La mayoría de las líneas epistolares acompañan nuevos detalles sobre la relación que Martín tenía con Sophie a través de reclamos, confesiones, esperanzas y congruencias. Por ejemplo, cerca del final el protagonista establece conexiones entre la historia de vida romántica de Jackson Hart y su esposa a la suya con Sophie. Martín relata que:

“Nosotros tampoco tuvimos imágenes, Sophie. [...] Nunca te pedí ninguna para conservarla.

Confiamos todo a la memoria. Quisimos ser puro presente. No dejar huellas porque no había

camino que volver a trazar” (Hernández 186). En relación a esta idea concretamente en el ámbito de lo epistolar, Gurkin Altman infiere que:

Epistolary narrative thus adds to the usual dynamics of closure (resolution of conflict, restoration of order, marriage, death) a dynamics of its own. Because the letter is not merely the narrative medium but frequently acquires a symbolic value as well, the very continuation or cessation of the writing constitutes a message that is often appropriate closure material: [...] (Gurkin Altman 154).

En el caso de Martín y Sophie, reiterando el pensamiento de Gurkin Altman, la narrativa epistolar sin receptor agrega nuevas dinámicas al ya existente proceso del cierre emocional. El protagonista se encarga de narrar la gran parte de los eventos ocurridos en el círculo amoroso—Martín, Lara, Sophie y Francis— para enfatizar la importancia de su diálogo con la ausente. Claramente los amantes, Sophie y Martín, retaron los compromisos emocionales con sus respectivas parejas para aventurarse en un amorío que terminaría alterando drásticamente la vida de ambos. La epístola funciona como resolución a este conflicto ya que Martín intenta reconciliarse con todos los partidarios de la controversia amorosa a través del reconocimiento positivo y negativo de sus acciones. De manera ambigua, el protagonista aspira a restaurar un orden pacífico a los eventos acontecidos, pero es un proyecto de antemano fallido dado que la receptora natural de la carta, Sophie, ya solo existe como ficción. El libro-carta adquiere un valor simbólico porque el acto de escribir todo lo que el protagonista piensa y siente es vital para marcar la prolongación y culminación de su relación con Sophie. En sí, esto no significa un cierre emocional apropiado, sino más bien abierto, agri dulce y sólo experimentado por él.

Como último punto, es importante resaltar el papel de la memoria dentro de la epístola ficticia ya que es la base del desarrollo de la trama. La memoria de Martín, única en la novela,

influye las temporalidades y construye la percepción de los personajes. Como declara Gurkin Altman:

The power of memory to blur temporal distinctions is inherent to epistolary narrative where lovers are separated, since memory is all one has left in absence. Memory, imagination, and hope make of past and future the only living present for the letter writer separated from the lover, visible in the very oscillation between past and future tenses: [...] (Gurkin Altman 131).

La ausencia física de Sophie lleva a Martín a usar su memoria como último recurso para la reconstrucción de los hechos. A esto se le suma la inexistencia de huellas materiales— fotografías, previa correspondencia, videos, audios, etc...— lo que resalta la vulnerabilidad y precariedad de la memoria. El recuerdo imaginativo de lo acontecido y la esperanza impuesta en rectificar lo vivido, posicionan a Martín en un presente que es sólo posible a través de los eventos del pasado y de la flexión acerca del futuro. Como consecuencia, la epístola de la post-muerte pasa a ser un medio crucial pero exhausto que hace que el único presente posible sea el pasado más inmediato, es decir que, de acuerdo a esta analogía, el último encuentro o interacción con cualquier sujeto se convierte en el presente ipso facto. Un ejemplo de esto son Sophie y Anna, quienes, estando separadas por diez años, aparecen en la novela en su propio contexto de un presente a través de la oscilación entre tiempos verbales del pasado y presente.

### 3.1.2 De Isabel para la familia

En el libro-álbum, *También eso era el verano*, la epístola, dominada por Cañón, tiene como destinatario cuatro entidades diferentes: el colectivo familiar, los lectores, las futuras generaciones de la familia (discutido en el capítulo anterior) y la misma poeta. La narrativa epistolar creada para la madre y abuela pasa inadvertida debido a la sutileza con la que Cadenas



Cañón se dirige a ellas y a otros parientes. Previamente vimos como la figura materna aparece en los sueños y pesadillas de la poeta, un espacio de interacción con la figura imaginada de la madre prematuramente desaparecida que roza la ficción de una posible comunicación entre vivos y muertos. Y es que, incluso cuando entendemos a los poemas de Cadenas Cañón como escritura vivencial y autobiográfica, hay que tener en cuenta que la autora sola consta de su memoria, vehiculada por la mirada afiliativa y el ímpetu de archivo para reconstruir la narrativa de vida entendida como álbum de familia. De esta manera, podemos inferir que la narrativa epistolar de Cañón tiene un nivel de ficción que se ve afianzado a su inhabilidad de no conocer completamente el contexto del ámbito e historia familiar inferido de las fotografías. Un ejemplo de esto es la vacilación del lenguaje usado por la poeta para reconstruir los momentos congelados en las fotografías de familia.

En “Pozokoetxe, s/f”, Cadenas Cañón elabora que: “Abuela te habla [hermana] y dice algo divertido o algo tierno, / porque tú le tocas la barbilla en un gesto que acaricia / y agarra a la vez. Enmarcas su boca con los dedos, / está a punto de ponerse a reír porque mira hacia arriba / con los ojos casi cerrados. Tu sonríes” (Cadenas Cañón 61). Las palabras ‘algo’ y ‘a punto de’ dan lugar a un lenguaje de posibilidad que se convierte en epístola ficticia ya que la poeta intenta llenar los huecos informativos de las fotografías como si estuviera corroborando la información con sus parientes. En relación a este pensamiento, Gurkin Altman fórmula que:

Epistolary discourse is a discourse marked by hiatuses of all sorts: time lags between event and recording, between message transmission and reception; spatial separation between writer and addressee; blank spaces and lacunae in the manuscript. Yet it is also a language of gap closing, of writing to the moment, of speaking to the addressee as if he were present. Epistolary discourse is the language of the "as if present. In ordinary

conversation language affirms a physical presence; it is an extension of the roll-call ritual- "Are you here?"—"Present" (Gurkin Altman 140).

Podemos inferir que el discurso epistolar de Cañón se ve definido por los espacios/páginas en blanco del libro-álbum y por el lenguaje de posibilidad que hace presentes y accesibles a sus familiares, especialmente a su madre, hermana y abuela. En el capítulo anterior, los espacios de estrofa a estrofa marcaban los eventos que ocurrieron alrededor del tiempo en que las fotografías se habían hecho. En comparación, los espacios holísticos a lo largo de la obra— de un poema ecfrásico a otro— representan la decadencia de la memoria de Cañón y la pérdida de los detalles de vida y las relaciones de familia. En sí, el acto individualista de reconstruir hechos vivenciales a través de imágenes, supone crear una copia textual que depende del contexto que no se conoce acerca de las fotografías. Los espacios en blanco en el texto son, entonces, erosiones y cicatrices del tiempo heredadas de la precariedad del medio visual.

El lenguaje de posibilidad es también usado para ‘cerrar brechas’, en el caso de Cañón, para lidiar con el duelo, mitigar la ausencia e informar a los muertos. En el poema “En route, c. 1988”, Cañón lleva al lector a experimentar el viaje que su familia tomó alrededor del año 1988 cuando ella era una niña, sustentándose en su memoria vivencial y detalles fotográficos. La poeta narra:

Esta foto fue entonces eso. Ahora es / además nosotros. Mucho tiempo / pensé que no  
había ninguna imagen / de los cuatro, que el máximo gesto / de familia éramos las tres y  
él detrás, / sosteniendo la cámara. Hoy, / de repente, se me resbala del sobre / de los  
papeles importantes, y no es / ausencia (Cadenas Cañón 47).

Las modalidades verbales del tiempo posicionan a la imagen en un pasado lejano, pero a los familiares ausentes, o ‘nosotros’, en un presente inmediato a través del ‘ahora’. La poeta alude a

sus parientes con la mención indirecta de ellos, por ejemplo, ‘éramos tres y él detrás’, los cuales rápidamente identifican a la madre, la hermana, Cadenas Cañón y su padre. Vemos esta decisión lingüista a lo largo de la obra, donde la ambigüedad se apodera del lector al momento de interpretar la dinámica y esquemática de la familia. Este pensamiento es afinado a las inferencias de Gurkin Altman, quien dice: “Those works that we perceive as being the most "epistolary," as cultivating the letter form most fully, are those in which the *I-you* relationship shapes the language used, and in which *I* becomes defined relative to the *you* whom he addresses.” (Gurkin Altman 118) Las relaciones interpersonales, desconocidas para el lector, entre Cadenas Cañón y sus familiares cercanos son creadas a partir de su sola percepción de dichos sujetos. De por sí, la misma identidad de Cañón sólo puede ser creada a través de cómo ella se identifica en relación al cuadro familiar. Al mismo tiempo la percepción que ella impone sobre la familia corresponde en cómo sus lectores la perciben, leen y posicionan dentro del colectivo. Para el lector, deduciendo del análisis de Gurkin Altman, la relación que Cadenas Cañón establece con el tú, nosotros u otro del marco familiar— ya sea en el texto o cuando ve las fotografías— gobierna el discurso epistolar ya que influye la percepción creada en los familiares y el agente narrativo.

Finalmente, la narrativa epistolar, influenciada por la ficción creada en el proceso de la reconstrucción, posiciona a Cañón como el *yo* que siempre está en el mismo espacio que el otro ya que, el remitente, siempre es formulado en el presente de la poeta. En relación a este punto, Gurkin Altman concluye que:

To write a letter is to map one's coordinates— temporal, spatial, emotional, intellectual— in order to tell someone else where one is located at a particular time and how far one has traveled since the last writing. Reference points on that map are particular to the shared

world of writer and addressee: underlying the epistolary dialogue are common memories and often common experiences that take place between the letters. (Gurkin Altman 119)

Pensar de esta manera, a través de la ficción, impone que Cañón mitiga la separación creada por la muerte para comunicarse, o por lo menos, enviar señales, pequeños mensajes, a los ausentes en su vida. Podemos notar que, a través de la profunda reflexión al detalle de las fotografías y el cuestionamiento a la conducta del colectivo familiar, la poeta logra demostrar a su familia que ella también ha vivido y crecido hasta el punto de intentar resolver el rompecabezas que es la familia. Cañón logra crear un mundo compartido entre ella y sus familiares —escritora y destinatarios— que está compuesto por recuerdos y experiencias comunes que aparecen en el diálogo epistolar.

### 3.2 El lector voyerista

Uno de los agentes esenciales dentro de las dos obras epistolares es el lector externo que nunca es aludido en el texto. Estos lectores periféricos presencian las diferentes maneras en que la narrativa epistolar y la trama son construidas y desarrolladas por el emisor-escritor. Ellos carecen de una mirada y entendimiento de vida afiliativa a contraste de su opuesto, el lector interno o receptor auténtico (Sophie y los familiares de Cañón). Los verdaderos lectores, ahora ausentes, compartieron parte de sus vidas con los escritores, sin embargo, nunca reciben las cartas cargadas de mensajes emotivos, llenos de esperanza y con actualidades del mundo de los vivos. Sin duda, este fenómeno literario conlleva un desequilibrio, pero ¿cuál? Y ¿de qué manera aparece? El análisis de Gurkin Altman nos ayuda a entender que: “The external reader's experience is partially governed by the presence of his internal counterpart; we read any given letter from at least three points of view—that of the intended or actual recipient as well as that of the writer and our own.” (Gurkin Altman 111) Los mensajes meticulosamente elaborados para el

receptor ausente acaban en manos del destinatario erróneo. La carta se convierte en un objeto desviado que le da cierto poder omnipresente al lector externo, ya que leer las vidas de otros a través de un medio tan personal y no correspondido supone cierto nivel de espionaje. A esto es justo decir que la ficción epistolar de Cañón y Hernández es notablemente un género voyerista que permite a todos los lectores periféricos entrar a las vidas privadas y pensamientos más vulnerables de los agentes narrativos.

La epístola de Martín a Sophie es claramente reveladora en la perspectiva que él mantiene acerca de su relación con ella. El lector externo puede apreciar cómo incluso en el tono frustrante a la pérdida de Sophie, siempre emergen cualidades positivas que aceptan y veneran la ausencia de la fallecida. Incluso cuando la epístola de Cañón tiende a ser íntima y vulnerable, a la misma vez, hay un tono reservado por la autora, quien confiesa pequeños detalles importantes que la ayudan a proteger su vulnerabilidad. La similitud más distinguida es la filtración de secretos personales y emociones íntimas que varían entre las obras, pero que involucran al lector a seguir escudriñando el texto a fin de encontrar revelaciones. En relación a estas epístolas, Patricia Meyer Spacks determina que:

The epistolary novel puts the reader in the position of voyeur, reading what is, according to the fiction, not intended for eyes other than those of the original recipient. Even readers fully aware of the letter's fictionality may feel overtones of the forbidden in the process of reading them. The fascination of reading over someone's shoulder helps to make the fiction imaginatively compelling. At the same time, it may heighten a reader's slightly uncomfortable self-consciousness. (Spacks 95)

Podemos hipotetizar que los lectores de Cañón y Hernández encuentran cierta atracción a la epístola, a lo mejor totalmente la repelan, o tal vez necesitan algunas pausas para poder procesar

el desarrollo de eventos. Sin embargo, no hay duda que el formato epistolar cautiva la atención del lector a través de diferentes estrategias, como la alteración de las temporalidades, el tipo de vulnerabilidad expuesto o el cuestionamiento del archivo histórico y familiar. Además de esto, apreciamos como el lector puede acceder libremente a la vida privada de los agentes ficcionales. Ellos ejercen una invasión a la privacidad que es justificada como un intento furtivo de obtener información, acerca de los personajes, para poder entender la trama. El lector es considerado voyerista, en este caso, porque encuentra cierta fascinación en no solo en seguir leyendo cartas, secretos y confesiones de emisor a receptor, sino que también disfruta de la presencia del factor “muerte”. Los narradores de ambas obras proyectan el dolor y la frustración influidos por la muerte de personas cercanas a ellos, que es, básicamente, mitigado a través del acto de la escritura reflexiva para liberarse de cualquier duda o remordimiento. En su lectura, el lector se percata de la profundidad del mensaje expuesto por el escritor. El poder terminar ambas obras supone, de parte del lector voyerista, cierta comodidad con la incómoda realidad del dolor causado por la muerte.

La interpretación de la carta de parte del receptor original es inexistente, esto supone que el lector apóstrofe es el único que puede interpretar el mensaje, pero es excluido de la relación comunicativa. El lector voyerista, una vez haya terminado de leer cualquiera de los textos, se encuentra así mismo como el tercer factor, casi imperceptible, que define los mensajes que contienen las cartas. Es decir, este lector-espía, se compromete, inconscientemente, a guardar todos los secretos y revelaciones expuesto por el narrador ya que es limitado a observar para solo guardar silencio. Por ejemplo, en *El instante de peligro*, Martín narra que: “Te cuento esto ahora porque sé que disfrutabas con los detalles. Siempre te gustó que te contara todo de todas, incluso cuando lo nuestro ya había acabado. Y a mí me encantaba compartirlo contigo. Contártelo,

decírtelo, revelártelo todo” (Hernández 123). Los lectores se percatan que Martín se refiere a Sophie, pero es la ambigüedad del lenguaje usado por el protagonista lo que crea, no solo un momento crucial dentro de la novela ya que hay un desarrollo exponencial en la trama, sino que también quiebra la barrera invisible que separa la ficción de la novela a la realidad del lector externo. Irónicamente, el lector voyerista se hace consciente de su imprudencia ya que a él también le están contando, diciendo y revelando todo. Más adelante, el lector apóstrofe encuentra cierta satisfacción cuando Martín revela que:

Lo sabes, Sophie, a Lara es a la que más quise. A la que más quise de todas. Ella siempre fue mi centro, la primera. Ella sí que cambió mi vida. Ella fui yo. Lo compartimos todo. Fuimos la misma persona. Cada amor es diferente. Nunca se ama de la misma manera, con la misma intensidad –eso lo dijiste tú— [...] (Hernández 195).

En las últimas páginas, Martín le da un giro drástico a la novela, le revela al lector que el libro está escrito a dos tiempos, que su verdadero amor no fue Sophie (la amante de sus pensamientos) sino Lara, su esposa, y culmina compartiendo el momento más íntimo dentro de la obra, la nueva experiencia sexual que tiene con Anna y Rick a raíz de haber tomado drogas alucinógenas. A esta instancia, el análisis de Gurkin Altman nos ayuda a entender que: “In each case the use of the letter as the vehicle of seduction produces erotic and psychological effects that may surprise the seducer as much as his victim.” (Gurkin Altman 21) El papel de la víctima seducida cae sobre, a falta de Sophie, el lector voyerista.

En el caso de Cadenas Cañón, el lector voyeur se ve reducido a indagar detenidamente el texto para poder encontrar mensajes reveladores o secretos de familia. Esto se debe a la naturaleza del libro-álbum, es decir el lector ya está, desde un principio, limitado a solo leer la descripción de las fotografías porque es revocado del acto de verlas. A través de la écfrasis

poética y los poemas que detallan los pensamientos intrusivos de la poeta al crear la obra, el lector apóstrofe gana una agencia especulativa que lo motiva a seguir leyendo acerca de la historia de familia de Cañón. Por ejemplo, en uno de los poemas reflexivos Cañón narra: “Cuando íbamos tomadas de la mano, si me apretaba más fuerte, era un te quiero” (Cadenas Cañón 49). Al igual que Hernández, Cañón da espacio a la ambigüedad en su lenguaje, lo que lleva al lector periférico a la imaginativa. El lector se cuestiona quién era ese familiar que demostraba afección de tal manera. Así se empieza a revelar la cambiante dinámica de la familia. Unas páginas después Cañón describe un momento de tensión y dice: “No sé cuándo arranqué la foto. Sobre todo, no sé por qué. Esa mancha revela que un día creí esa foto más que mía que suya, como si el dolor de él fuera menos dolor que el mío. [...] Sostengo entre los dedos una memoria obscena” (Cadenas Cañón 53). El lector voyerista puede tomar este evento como decisivo ya que revela el conflicto interno y externo que la poeta tiene en relación a las fotografías de familia. El objeto fotográfico parece haberse convertido en plataforma para el escrutinio de la relación que Cañón tiene, específicamente, con una figura masculina de su círculo familiar. Aquí, otra vez, el lector se encuentra con la ambigüedad de los eventos, ya que no puede ver la fotografía que crea una ‘memoria obscena’, ni tampoco conoce el contexto histórico-familiar. Al final de la obra, y antes del epílogo, el lector voyeur es proveído con una fotografía de la madre y padre de Cañón antes de que formaran una familia. Esta fotografía hace total referencia al tercer poema de la obra, “Fiesta de disfraces”, lo que, por un lado, corrobora la narrativa epistolar de Cañón, pero, por otro, sosiega la abstinencia visual, le quita el beneficio de la duda y parcialmente desmantela la imaginativa impuesta sobre y creada por el lector.





*Ilustración 2. Fotografía de la madre y padre de Isabel Cadenas Cañón. (Pág. 77)*



### 3.3 Notas finales

A lo largo de este análisis hemos comprobado cómo la novela de Hernández es accesible a través de la relación entre Martín Torres y Anna Morelli, una concordancia que pone en su núcleo la re-evaluación de la política de la imagen a través de las fotografías de familia encontradas, que se convierten en un valioso objeto artístico. Inclusive, al final de *El instante de peligro*, se aprecia cómo el arte y la fotografía se adjudican en la novela realista para crear interconexiones entre medios que radicalizan el pensamiento literario. Más adelante, es también explorado como, a ironía de los dos tiempos narrativos de Martín, la epístola a Sophie, su amante fallecida, interroga los límites de la comunicación humana cuando se transita de la vida a la muerte. Aquí se ratifican las cualidades de los medios visuales en relación al mundo literario. Es decir, las temporalidades son alteradas, la trama concurre en varios tiempos, la memoria con base en la ficción es de vital importancia y las dinámicas de poder son determinadas por el *yo* escritor, narrador y emisor, Martín. El resultado es un libro-carta que actúa como objeto simbólico de cierre emocional que se ve truncado debido a la ausencia de su receptor, Sophie. Esto da lugar a la aparición del lector voyeur de Hernández, nosotros, que nos hemos visto limitados a solo leer los mensajes íntimos y observar el desarrollo de la trama, incluso cuando notamos la frustración que la muerte crea en el protagonista. Concretando, es esencial establecer que la novela, espacio fronterizo del género de la foto-literatura, utiliza la dualidad de los medios— per se la carta como novela y la fotografía de familia como arte— para crear una narrativa que crea un modo de temporalización concatenado e hilado a la memoria, ya sea la de un recuerdo o la desencadenada por elementos de huella de archivo, como lo son las fotografías y las cintas.

El álbum de poemas de Cadenas Cañón, a través del pensamiento aplicado de la evidencia y videncia de Fontcuberta, utiliza la sustitución metódica de la fotografía de familia a

el poema ecfrásico. Es decir, la poeta aprovecha la subjetividad que encuentra en las fotografías para poder reconstruir la narrativa de vida de familia, así resultan los poemas. Cañón— como la yo escritora, autora y archivista— trastoca y redefine la noción del álbum familiar ya que crea un libro-álbum textual donde ella y su lector pueden entrar sin la necesidad del archivo y objeto fotográfico. A raíz de esto, la mirada afiliativa de la autora es comprendida como una reflexión de los rituales del ámbito familiar, que ahora son mitos perpetuados por los remanentes de la familia. Su lector, entonces, construye una imaginativa de las fotografías ausentes para poder desarrollar, por lo menos, su mirada familiar ajena. La ausencia de sus familiares, específicamente de su madre, crea aflicción en Cañón, el libro-álbum entonces pasa a ser referencial para poder afrontar el duelo. Para su lector público, este se convierte en un libro conmemorativo que rebasa el uso personal e íntimo de la autora. De esta manera, el lector voyeur de Cañón es reducido a indagar el texto para poder encontrar mensajes reveladores y secretos de familia. En definitiva, se podría decir que el uso vital de la fotografía familiar en la construcción poética de Cañón da lugar a una pieza literaria sólida que no busca la exótica o cliché representación de su familia, pero más bien, relata un retrato íntimo, cordial y sincero del ámbito familiar.

## CODO FINAL. ¿MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA?

Los procesos de búsqueda e indagación para crear la base de este proyecto me han llevado a una multitud de campos de estudio primordialmente localizados en la teoría fotográfica y la literatura contemporánea española. Autores como Roland Barthes y Walter Benjamín, con sus respectivas obras, me han ayudado, en la forma más figurativa, a comprender conceptos complejos que se han ido ilustrando poco a poco en los textos que he analizado. En ciertos momentos me sentí preocupado porque, incluso cuando la mayoría de sus pensamientos todavía son aplicables a nuestra contemporaneidad, cada día sus retóricas se vuelven más lejanas debido a la cambiante escena tecnológica y las nuevas utilizaciones que le damos a los medios visuales y escritos. Algunas veces, mientras escribía, sentía la presión de mi falta del conocimiento de los eventos de la teoría más contemporánea y nueva. Ya que mi análisis está principalmente alimentado de textos teóricos con ya algunos años en contraste a la rápida evolución y desarrollo de medios. No obstante, pienso que es crucial el hecho de que hay, específicamente, artistas que piensan y crean piezas de arte acerca de los temas que he explorado en este proyecto como el truncamiento temporal de la obra, el duelo y el álbum de familia. Me estoy refiriendo a Pedro Almodóvar y a su filme, *Dolor y gloria*, donde el cinematógrafo español tienta a su audiencia a pensar metódicamente en las extremas similitudes entre el protagonista, Salvador Mallo, y él mismo. En el dramático filme, el espectador se ve aturdido, probablemente convencido, de que todo lo que le ocurre a Salvador, pasado y presente, es traducido directamente de la experiencia de vida de Almodóvar. Como una audiencia, bajo el efecto de la ficción, admitimos que la vida de Salvador es metafóricamente una aproximación, imitación e incluso una versión alterada a la de Almodóvar.

Me gustaría hacer hincapié en que la literatura y las artes visuales están entrelazadas a través de los efectos que crean en nosotros. Es decir, los cuerpos literarios como la novela, el cuento y la poesía nos permiten la conservación de la oralidad (visto en Cadenas Cañón con su lenguaje íntimo), el dar una forma física a nuestros pensamientos más profundos (reflejado en la epístola de Martín) y visualizar lo que acabamos de leer para crear nuestra percepción (puesto en práctica por la imaginativa creada por Cañón y Hernández). Mientras que las artes visuales como la fotografía, el cine y la pintura, nos dan un mensaje visual con el que interactuamos e intentamos *leer* y *escudriñar* para luego plasmar en escritura con el propósito de *legitimar la existencia* de lo creado y visto (Cadenas Cañón y Anna Morelli ejemplifican esta idea). A este pensamiento, Julio Cortázar habilita la idea de que:

Una película es como una novela, un orden abierto, un juego donde la acción y la trama podrían o no prolongarse; el director de la película podría multiplicar incidentes sin malograrla, incluso acaso mejorándola; en cambio, la fotografía me hace pensar siempre en el cuento. [...] y eso es la maravilla del cuento y de la fotografía— proyecta una especie de aura fuera de sí misma y deja la inquietud de imaginar lo que había más allá, a la izquierda o a la derecha (Cortázar 30).

A esto hay que reconocer que *Dolor y gloria*, antes de ser una película, era una historia pensada y redactada a libertad del *yo* director, que es también el *yo* escritor, autor y archivista. Esta posición es crucial para entender que la película, al igual que una novela, es maleable a la directa influencia del cinematógrafo, quien decide los eventos de la trama y los elementos autobiográficos que se filtran dentro de ella. A diferencia de la imaginación inyectada en la novela, la película se basa en la visión imaginaria que el director ya tiene al momento de rodar o incluso cuando estaba escribiendo el guion.

Mi énfasis e inferencia aquí yace en la conexión intrínseca entre la novela de Hernández y el filme de Almodóvar. Pienso que la escritura y la literatura son, metafóricamente, esponjas infinitas que absorben los cambios que ocurren a nuestro alrededor, siempre y cuando allá un escritor sensible a las transformaciones culturales, sociales, artísticas, e incluso políticas de su ambiente de vida. Este escritor también tiene que ser sintomático, afectado por tales cambios de su alrededor. En su estado primordial como guion, la obra de Almodóvar se estructura con flashbacks, que le llegan a Sallo en cuatro ocasiones diferentes, y recuerdos de la infancia que son introducidos a lo largo de la película para agregar contexto de vida para el protagonista. Lo interesante en esta decisión es que los saltos temporales dan para una libertad creativa en la trama y desarrollo de eventos. Al igual que Martín, en *Un instante de peligro*, Sallo es subyugado a contar su historia de vida, y las relaciones que tiene con otros personajes, a través de su memoria. Esto implica que la ficción se basa en los rastros autobiográficos que emergen de las conexiones subjetivas y universales del amor, la afección maternal, la lucha familiar y el envejecimiento/crecimiento humano. El filme da espacio a la especulación debido a la propia carencia e inhabilidad de la representación literal de los recuerdos y archivos autobiográficos del autor y del personaje en el formato escrito y visual. Incluso cuando el filme consta de una potencia visual y una trama embelesada que culmina en un nuevo principio para Malló, su esencia principal, la ficción, demuestra tener imperfecciones debido a su naturaleza autobiográfica. Estas imperfecciones, o para mejor definición, brechas ficcionales pueden ser entendidas a través de la detenida observación de los elementos autobiográficos usados en el filme.

Consecuentemente, el espectador encuentra una gran variedad de recursos autobiográficos como las representaciones visuales de los recuerdos de Mallo; la recolección de

memorias en la escritura; los objetos de archivo familiar que hereda de su madre; y finalmente, las fotografías de familia que pasan de generación a generación. Todos estos componentes se asimilan a la reconstrucción poética de Cañón a través de las fotografías de familia. Para Mallo, al igual que para Almodóvar, las fotografías de familia son de vital importancia porque agudizan de manera sutil la ficción en la película. La primera fotografía revelada a la audiencia aparece cuando Salvador fuma su propia heroína, la cual lo lleva a recordar el momento donde le enseñaba a Eduardo a como escribir. El plano de la cámara cambia su enfoque, de Salvador y Eduardo, para centrarse, por unos segundos, en la fotografía de Jacinta y Venancio Mallo sobrepuestos en un fondo de embutidos colgantes (Ilustración 1). La segunda y misma fotografía de familia aparece cerca del final cuando Salvador decide dejar de consumir heroína, una decisión que lo lleva a interactuar con los objetos que había heredado de su madre antes de que está falleciera. (Ilustración 2). De hecho, ambas fotografías apuntan a un momento preciso dentro de la vida e historia de los padres de Mallo, pero, para sorpresa del espectador, se puede apreciar fácilmente que los sujetos parentales representados en las imágenes son drásticamente diferentes.

Dentro de la segunda ilustración la audiencia entiende que los individuos plasmados en la fotografía son los padres ficticios de Salvador Mallo, Jacinta y Venancio, que acompañan la trama dentro de la película, *El primer deseo*, del cinematógrafo ficticio. Cuando la segunda



Ilustración 4. Madre y padre de Salvador Mallo.



Ilustración 3. Madre y padre de Pedro Almodóvar.

de Pedro Almodóvar, Antonio Almodóvar y Francisca Caballero, como si fueran los padres de Salvador Mallo. Esta *brecha ficcional* crea una paradoja donde Salvador Mallo, como personaje ficticio no tiene más o menos historia de vida que la que le es dotada por Almodóvar, y la única manera que Almodóvar puede suplementar una historia de vida para Mallo es a través de sus elementos autobiográficos. Ambas fotografías prueban que Almodóvar sustenta la vida de Mallo y que sus historias de vida están relacionadas paralelamente, es decir que nunca se cruzan, pero son remitentes la una a la otra. Entonces, ¿qué supone la creación de este tipo de ficción cinematográfica? ¿Hay un verdadero motivo? Teniendo en cuenta que el *yo* director se encuentra con *brechas ficcionales* debido a la naturaleza precaria del material autobiográfico utilizado.

La figura materna dentro de *Dolor y gloria* es el aspecto más recurrente dentro del desarrollo de la historia y una gran parte de la formación de la vida de Salvador. La mayoría de las memorias que el protagonista utiliza para crear *El primer deseo* están fuertemente basadas en las experiencias de vida compartidas entre madre e hijo. Hacia el final del filme es destacado por Mallo que no ha parado de pensar en su madre, ya fallecida, y de su infancia. Segundos después el espectador se adentra en una serie de recuerdos y conversaciones entre Salvador y Jacinta, antes de que esta falleciera, donde el protagonista recuerda que a su madre no le gustaba ser mencionada o retratada en sus películas. Algo es evidente, Salvador todavía no ha superado la muerte de su madre, es así como este sentimiento de duelo se combina con la reaparición de un dibujo y carta de Eduardo que inspiran al cinematógrafo a escribir *El primer deseo*. Esta serie de eventos toca una vena similar a la de Cadenas Cañón, lo que Almodóvar y la poeta tienen en común es partir y usar el archivo de familia como el precursor que asegura que, por lo menos, un aspecto de la reconstrucción de la historia de vida, por más instantáneo que sea, este protegido ante la vulnerabilidad de la memoria. La noción del duelo de Almodóvar, entonces, hace eco a la



de Cañón ya que ambas obras son productos creados, específicamente, un tiempo después de la muerte de la figura materna.

Yacen así mis últimos pensamientos. El escepticismo que sentí se ha ido poco a poco disipando, he logrado entender que veremos— como espectadores y lectores— una cantidad más extensiva de obras artísticas manifestando lo que ocurre en el ámbito literario. Me llenó de satisfacción al ver que las decisiones temáticas y estilísticas dentro de una novela encuentran una entrada en el mundo visual. Me llena de esperanza pensar que algún día, *El instante de peligro* de Hernández será fácilmente adaptado a una película y que *También eso era el verano de Cañón* será usado con más frecuencia, y en conjunción, para hablar acerca de la noción colectiva familiar en la sociedad española desde 1980 hasta el 2014, concretamente analizando las dinámicas familiares y la presencia del silencio colectivo. Sobre todo, las relaciones transmediáticas, a veces más presente y otras menos, expuestas por estos artistas me hace idealizar un el futuro académico y artístico que no sabrá del conservadurismo; que habrá dejado atrás normativas exclusivistas para cada práctica artísticas, ya sea la fotografía, la escritura, la cinematografía, entre otras; que se habrá construido una escena de hibridez donde un catedrático pueda pasar a ser un artista multidisciplinario sin problemas y viceversa.



*Ilustración 5. Martín como el yo lector.*

## OBRAS CITADAS

- Almodóvar, Pedro. *Dolor y gloria*. E-book. Penguin Random House Grupo Editorial España, 2019.
- ., director. *Dolor y gloria*. Sony Pictures Home Entertainment, 2020.
- Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. Classic Books America, 2009.
- Benning, Nicholas. “The Absent Image: A Translation and Analysis of Isabel Cadenas Cañón’s *También eso era el verano*.” Senior Projects Spring 2019, Jan. 2019, [https://digitalcommons.bard.edu/senproj\\_s2019/64](https://digitalcommons.bard.edu/senproj_s2019/64).
- Cadenas Cañón, Isabel. *También eso era el verano: Álbum*. Difácil, 2014.
- Cortázar, Julio, and Carles Álvarez Garriga. *Clases De Literatura*: Berkeley, 1980. Punto de Lectura, 2015.
- Stefano, Marialuisa Di. “El Corazón de Voltaire and El silencio de Galileo: Neo-Historical Approach in Two Detective, Epistolary, and Postmodern Hybrid Novels.” *Pacific Coast Philology*, vol. 51, no. 2, 2016, pp. 228–245. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.5325/pacicoasphil.51.2.0228](http://www.jstor.org/stable/10.5325/pacicoasphil.51.2.0228).
- Fontcuberta, Joan. *El beso de judas: fotografía y verdad*. Tercera edición. Cuarta tirada. Editorial Gustavo Gili, SL., 2018.
- . *La cámara de pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Segunda edición. Gustavo Gili, SL, 2017.
- Gurkin Altman, Janet. *Epistolary: Approaches to a Form*. Ohio State University Press Columbus, 1982.
- Hernández, Miguel Ángel. *El instante de peligro*. Primera edición. Anagrama, 2015.

Hirsh, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

López-Gay Patricia. *Ficciones de verdad: Archivo y narrativas de vida*. Iberoamericana, 2020.

Spacks, Patricia Meyer. *Novel Beginnings: Experiments in Eighteenth-Century English Fiction*. Yale University Press, 2008.