



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

ENTRE EL VERSO, LA PREGUNTA Y LA FOTOGRAFÍA

UN ENSAYO FOTOGRÁFICO DEL *LIBRO DE LAS PREGUNTAS*,
DE PABLO NERUDA

TUTOR

EDUARDO BURGER

ASESORA FOTOGRÁFICA

SARA MANEIRO

REALIZADO POR

ANDRÉS E. GÓMEZ V.

CARLA S. HURTADO M.

CARACAS, ABRIL DE 2012

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

A mis hermanas, Caco y Ayiya, mis directrices.

Carla

A Marisabel, Félix, Inés y Cristina, mis puntos cardinales.

Andrés

AGRADECIMIENTOS

A nuestro tutor, Eduardo Burger, por ayudarnos desde el comienzo a darle forma y fondo a este proyecto, por su dedicación, pasión y por enseñarnos tantos y tan buenos caminos para hablar desde las imágenes; a nuestra asesora fotográfica, Sara Maneiro, por sus consejos y esfuerzos con el trabajo. A Beatriz Figueroa, quien desde Chile nos brindó su granito de arena. A Fulvi, Cristi e Inés por sus colaboraciones. A Oscar González, por su aporte en equipos de fotografía. A los que apostaron por este ensayo desde su comienzo. A Neruda, por haberse preguntado tantas cosas que jamás hubiéramos notado y, finalmente, a la Universidad Católica Andrés Bello, por todo lo que ha hecho de nosotros.

Carla y Andrés

En primer lugar, gracias a mi compañero de tesis, Andrew, por compartir conmigo tan increíble camino, por soportarme y por apoyarme en todo momento. A Curru, por inspirarme y enseñarme el *Libro de las preguntas* entre tanta poesía. Y por supuesto, a Neruda por haberlo escrito. A Virginia Aponte por llevarme por el camino de la palabra hacia la imagen y a Ana O'Callaghan, por su apoyo, ayuda y tantas enseñanzas. A todos mis profesores y compañeros de la UCAB, por enseñarme a pensar, a conocer y a ser. A mis profesores de fotografía de la escuela de Roberto Mata, por moldear y guiar mi mirada. A mis amigos y familiares que no sólo me ayudaron, sino que me acompañaron a lo largo de este proceso, sobre todo a Kiki, a mis hermanas; gracias Yiyi, por diagramar nuestra pieza final; y a mis padres, por hacer que todo esto fuese posible. A mi cámara por ser una extensión de mis ojos y pensamiento.

Carla

Desde el comienzo hasta el final, a Carla, por haberme hecho la pregunta en el momento preciso para embarcarnos en este viaje; por los congresos de paciencia, dedicación e inspiración. A mis padres, porque me dieron todo el equipaje. A la Profesora María Soledad Hernández, por el boleto de salida. A mis hermanas, porque las encontré en algún lugar dentro de mis maletas. A los tres que me ven desde lo alto; porque sé que pasaron por aquí. A la que sigue por estos lares; porque me encantará mostrarte lo que he hecho.

A Andrea, Verónica y Vanessa porque, aunque vinimos en barcos separados, el puerto es el mismo, y llegamos juntos. A Fulvia y Daniela, por el rescate casi al final de la travesía. A mis amigos más cercanos, por los momentos de catarsis. Al Profesor Alejandro Ríos, por haberme dado la oportunidad de ser Asistente de Cátedra y haber visto en mí esa cualidad. A nuestras mamás prestadas: Keyla Bernal, Ana O'Callaghan y Carlota Fuenmayor, por todo el cariño brindado, lástima que se me acabó el turno. A todos los profesores que conocí entre tantos tripulantes, porque más de un mapa me entregaron y los atesoraré siempre. A los que se emocionaron con el tema y el tratamiento que le dimos a este trabajo y me exigieron mostrarles el resultado, porque ahí encontré otra buena razón para terminarlo. A todos los que de una u otra manera me cedieron la energía para llegar hasta aquí y a todos los que me topé a lo largo de este viaje.

Siete letras no alcanzan para decir tanto, pero siguen siendo la mejor carta y mi número de suerte, por eso, a todos: **Gracias**.

Andrés

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS	8
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I.- MARCO TEÓRICO	10
PARTE I.....	10
1.- En busca de la palabra.....	10
<i>Mucho más que el inicio de todo</i>	10
1.1.- La Poesía	13
<i>Trabajo subterráneo de la conciencia</i>	13
1.2.- Apuntes sobre la poética de Neruda	16
<i>El poeta oceánico</i>	16
1.3.- El Libro de las preguntas.....	22
<i>El poeta que entrega su pan de cada día</i>	22
1.3.1.-Estilo y temática.....	23
<i>Nombrando lo imposible</i>	23
1.3.2.- Greguería y Aforismo.....	26
<i>Tropos usuales</i>	26
1.3.3.- Más allá de la pregunta retórica.....	28
<i>Entre la persuasión y la distracción</i>	28
PARTE II.....	32
2.- En busca de la Imagen.....	32
<i>Reflejo y representación</i>	32
2.1.- La Fotografía	33
<i>Una ecuación de luz, espacio y tiempo</i>	33
2.1.1.- Apuntes sobre el lenguaje fotográfico.....	34
<i>Habla la fotografía</i>	34
2.2.- La Fotografía como arte y como registro.....	38
<i>Lo real y lo artificial</i>	38
2.2.1. - Fotografía artística y documental.....	39
<i>Entre lo estético y lo informativo</i>	39
2.3.- La Representación en la imagen fotográfica	42
<i>Paradojas de la imagen-acto</i>	42
2.3.1.- Primera Paradoja	42
<i>Studium, Punctum</i>	42
2.3.2.- Segunda Paradoja	43
<i>La copresencia fotográfica</i>	43
2.3.3.- Tercera Paradoja	45
<i>Los sujetos fotográficos</i>	45
2.3.4.- Cuarta Paradoja.....	45
<i>La dimensión espacio/temporal</i>	45
PARTE III.....	48
3.- El ensayo fotográfico	48
<i>Secuencia de imágenes relacionadas e independientes a partir de la palabra poética</i>	48
3.1.- De la Palabra a la Imagen	52
<i>¿El huevo o la gallina? Entre la autonomía y la dependencia</i>	52
3.2.- De la poesía al ensayo fotográfico	57
<i>La fotografía como paradoja poética</i>	57
3.3.- De las preguntas escritas a la imagen como pregunta	58
<i>Haciendo poesía con la luz</i>	58
CAPÍTULO II.- MARCO METODOLÓGICO.....	61
PARTE I – PROBLEMA.....	61

1.- Planteamiento del problema.....	61
2.- Objetivos	61
2.1.- Objetivo General.....	61
2.2.- Objetivos específicos.....	61
3.- Justificación.....	62
4.- Delimitación	63
PARTE II – MÉTODO.....	65
1.- Diagnóstico del proyecto.....	65
2.- Estrofas escogidas.....	66
3.- Premisas.....	68
3.1. Presencia/ausencia	69
3.2. Imagen ad infinitum	69
3.3. Desbordamiento	70
3.4. Greguería y aforismo	70
3.5. El mar y las tres dimensiones de la palabra	70
3.6. Sonido/sentido	71
4.- Matrices para el vaciado de la tormenta de ideas	73
5.- Propuesta Visual	78
5.1.- Características Generales	78
5.1.1.- Encuadres y planos	79
5.1.2.- Iluminación.....	79
5.1.3.- Formato.....	79
5.1.4.- Técnicas fotográficas	80
5.2.-Características Específicas de las estrofas.....	80
5.2.1.- Estrofas de <i>presencia/ausencia</i>	80
5.2.2.- Estrofas de <i>ad infinitum</i>	81
5.2.3.- Estrofas de <i>lo nominal, biográfico y terrenal</i>	81
5.2.4.- Estrofas de <i>desbordamiento</i>	81
5.2.5.- Estrofas de <i>greguería y aforismo</i>	81
5.2.6.- Estrofas de <i>sonido/sentido</i>	81
PARTE III – PRODUCTO	82
1.- Ejecución del Plan.....	82
1.1.- Contactos	82
1.2.- Locaciones	82
1.3.- Recursos materiales, técnicos y humanos	83
1.3.1.- Recursos Humanos	84
1.4.- Presupuesto	85
1.5.- Análisis de costos.....	86
2.- Selección y ensamblaje de las fotografías	87
2.1.- Propuesta de la pieza final	88
3.- Resultados	89
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	91
BIBLIOGRAFÍA.....	93
ANEXOS.....	97
Anexo N° 1 - Constancia de Trabajo de Grado emitida de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB.....	97
Anexo N° 2 - <i>Release</i> de Alicia Hurtado.	98
Anexo N° 3 - <i>Release</i> de Cristina Gómez.	99
Anexo N° 4 - Presupuesto de Bliss Soluciones Creativas, C. A.	100
Anexo N° 5 - Presupuesto de CBA Publicidad.....	101
Anexo N° 6 - Propuestas de diseño y diagramación de la pieza final	102

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

4.1 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XXII	74
4.2 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLII.....	75
4.3 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° III	75
4.4 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIV	75
4.5 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XXI	76
4.6 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIX	76
4.7 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° VI.....	76
4.8 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° IX.....	77
4.9 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XII.....	77
4.10 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIII.....	77
4.11 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XVI	78
4.12 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XVII	78

INTRODUCCIÓN

La poesía de Pablo Neruda ha sabido darse su merecido lugar en Latinoamérica como una de las principales referencias de este arte. Sus obras, publicadas desde bien temprano en 1923, y que no cesaron de aparecer hasta 1973, han recorrido el mundo hispanohablante y servido como inspiración para diversas propuestas.

La finalidad del presente Trabajo de Grado es realizar un ensayo fotográfico que represente una selección de fragmentos del *Libro de las preguntas* de Pablo Neruda. Esta obra forma parte de los últimos escritos del poeta chileno, realizados entre 1971 y 1973, y que fueron publicados póstumamente. De su revisión y lectura resalta la lúdica forma en la que el autor se hace cientos de preguntas sobre las estaciones, los animales, el tiempo, la niñez, la vida y la muerte, entre tantos otros tópicos.

Realizada en su totalidad en la ciudad de Caracas, Venezuela, la investigación atraviesa la importancia del lenguaje en la vida del hombre, su posible interpretación y cómo podría entenderse la poesía, hasta apuntar detalles sobre la poesía del autor y en específico del *Libro de las preguntas*. Así, se da entrada y cabida a la imagen, la fotografía y sus fundamentos, al ensayo fotográfico y sus implicaciones, para entonces construir el puente que permitirá conectar ambos conceptos y que representa el centro de este trabajo de grado: ¿cómo es posible representar en un ensayo fotográfico fragmentos de una obra poética?

Se trata, a fin de cuentas, de rescatar la belleza del contenido de la obra y de explorar la relación entre la palabra poética y la imagen fotográfica, empleando el potencial de ambas para establecerse como preguntas que no necesariamente suscitan una respuesta concreta; es decir, como preguntas retóricas. Finalmente, se esboza una propuesta de diagramación de una pieza impresa en la que pueda presentarse el ensayo resultante.

CAPÍTULO I.- MARCO TEÓRICO

PARTE I

1.- En busca de la palabra

Mucho más que el inicio de todo

El lenguaje es el misterio que define al hombre.
George Steiner

Las palabras se han utilizado con diversos motivos y para beneficio de diversos fines: para redactar historias épicas, para definir los límites entre países, para dar inicio o fin a una guerra, para unir o para separar tierras. Existe una infinidad de combinaciones de palabras: las frases, todas ellas con diferentes significados y sentidos que dependen de su contexto y su contenido. No obstante, “las palabras pertenecen a todo el mundo; sin embargo, la frase pertenece al escritor.” (Barthes, 1986, p. 183).

Aun cuando las palabras pertenecen a todos, al igual que el lenguaje, por sí solas no son generadoras de sentido, es decir, si bien necesitan de otras que no por azar estén unidas a ellas, para que juntas generen un significado tanto para cada una como para su conjunto, “La pluralidad potencial de significados de la palabra suelta se transforma en la frase en una cierta y única, aunque no siempre rigurosa y unívoca, dirección.” (Paz, 1972, p. 49). El todo que conforma la frase tiene un sentido que viene dado por la unión de significados de cada una de sus partes, las palabras, y sin embargo

El hombre parece ignorar que no ha hecho más que atribuirle nombre a las cosas; se figura que las palabras expresan la verdad de las cosas. No sabemos nada de las cosas, sólo poseemos metáforas de las cosas que no corresponden con las cosas, sino por transferencia. El lenguaje es ficción, es lo poético, el artificio poético sobre el que se funda, como actividad secundaria y derivada, la racionalidad del concepto, y no a la inversa como se quiere creer. (De Stefano, 2006, p. 68).

Así, el hombre, y en general la humanidad, indiferentemente del idioma que hable, construye el lenguaje con el cual se comunica y que evoluciona con el transcurrir del tiempo, a través de las palabras. Aunque las diferencias de la palabra a nivel poético y de un diálogo cotidiano, desde el punto de vista de la

comunicación, son, por supuesto, importantes, ambas modalidades poseen un orden o sistema intrínseco. Tal y como afirma Octavio Paz: “Las diferencias entre el lenguaje hablado o escrito y los otros —plásticos o musicales— son muy profundas, pero no tanto como para hacernos olvidar que todos son, esencialmente, lenguajes: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo” (1972, p. 20).

Paz (ídem, pp. 68-69) afirma que la prosa es el instrumento del lenguaje más utilizado para la crítica y el análisis y que ha crecido batallando contra las inclinaciones propias de cada idioma. De ser así, ¿existiría un modo de ser prosaico y otro poético? En relación a ello, el autor declara que

La forma más alta de la prosa es el discurso, en el sentido recto de la palabra. En el discurso las palabras aspiran a constituirse en significado unívoco. Este trabajo implica reflexión y análisis. Al mismo tiempo, entrafía un ideal inalcanzable, porque la palabra se niega a ser mero concepto, significado sin más. (...) En la prosa la palabra tiende a identificarse con uno de sus posibles significados, a expensas de los otros: al pan, pan; y al vino, vino. Esta operación es de carácter analítico y no se realiza sin violencia, ya que la palabra posee varios significados latentes, es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos. (Ídem, p. 21).

Mientras que describe al poeta como quien “(...) jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo. En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen la prosa y habla cotidiana.” (Ídem, pp. 21-22). El poeta aborda al lector con palabras que inevitablemente generarán una imagen distinta con cada verso, de ahí el anhelo por continuar leyendo y explorando un poema.

Así el poeta, en su poema, crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, diríamos encarnada. (Zambrano, 1989, pp. 21-22).

Esa consagración del instante es propia de la poesía, y es mencionada por Octavio Paz en *El arco y la lira*. Ese instante poético trata del tiempo del poema, distinto al cronométrico —y tal vez parecido al instante fotográfico, del cual hablaremos más adelante—, y que complementa Estrada (2007, p. 80): “El poeta instauro, fuera del universo del cálculo y de lo real convencional, esa otra

realidad sorpresiva que le devuelve, aunque sea por instantes, su propia y auténtica existencia: el poema mismo”. Así, el tiempo de un poema

No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino lo que se está haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que re-engendra y reencarna. Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector vive las imágenes del poeta, y convoca de nuevo ese pasado que regresa. (Paz, 1972, p. 64).

El poeta, en este sentido y a diferencia del prosista, posee un manejo distinto del lenguaje y de las imágenes que se pueden crear con éste, utilizando el ritmo y los versos adecuados. De hecho, las palabras brotan del ritmo, este no se encuentra antes o después de ellas. Mientras el poeta escribe, las palabras surgen y llegan al poema por sí solas, creando esta suerte de “entidad” única e irrepetible.

El poeta, disponible para el mundo exterior, volcado y perdido en él, persigue su propio reconocimiento; él produce la *Imago*, la construye y percibe como totalidad fuera de sí mismo la materia soñada. La heterogeneidad del mundo amenaza con destruir al artista, su alteridad lo penetra, lo invade, lo dispersa. Él se contrapone a esta disposición reencontrándose, identificándose con cada uno de los objetos; se apropia del mundo a través de su propia *Imago*, a través de la visión materializada de la unidad metafórica de la naturaleza y el espíritu. (De Stefano, 2006, p. 117).

Para algunos, la manera en que el poeta sabe y recibe qué palabras debe utilizar, podría considerarse una suerte de iluminación divina. Paz (1972) cita a Sócrates en el diálogo platónico *Íón*: “el poeta es ‘un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no lo arrastra y le hace salir de sí mismo... No son los poetas quienes dicen cosas tan maravillosas, sino que son los órganos de la divinidad que nos habla por su boca” (p. 160). Complementa más adelante argumentando que “la creación poética es un misterio porque consiste en un hablar de los dioses por boca humana.” (p. 161). Entonces la *inspiración* del poeta no sólo recide en su capacidad de ver las cosas del mundo desde su perspectiva, sino que podría contar, además, con la ayuda de una fuerza externa, que lleva su creación.

Durante el acto de creación de la poesía, cabe preguntarse de dónde viene exactamente esta especie de revelación que resulta ser el poema. No por

casualidad el término *revelación* suele asociarse principalmente al ámbito religioso, también en el poético se podría asumir como el momento en el que el poeta entiende y *recibe* las imágenes y versos que conformarán su obra.

Es así como nace la poesía. Viene de alturas invisibles, es secreta y oscura en sus orígenes, solitaria y fragante, y, como el río, disolverá cuanto caiga en su corriente, buscará ruta entre los montes y sacudirá su canto cristalino en las praderas (Neruda, 1978, p. 315).

El poeta resuelve abrirse para que brote ese “Otro” oculto del que habla Paz, y su labor pasa a tener otro significado a nivel personal y sensorial, se trata de la “poesía como experiencia y no como sola experimentación formal” (Estrada, 2007. p. 5); de la poesía como existencia.

1.1.- La Poesía

Trabajo subterráneo de la conciencia

*Tengo 53 años y nunca he sabido qué es la poesía,
ni cómo definir lo que no conozco.
No he podido tampoco aconsejar a nadie sobre esta sustancia oscura
y a la vez deslumbrante.*

Pablo Neruda

Las obras poéticas son el reflejo del mundo interior de quien la escribe y de su manera de ver la realidad. Al escribir, el poeta conoce y sabe utilizar las palabras para generar el significado que desea expresar en el papel. Es su materia prima. De la poesía destaca, entre otras cosas, su carácter estético:

La bella forma, sólida y sonora, encubre la trastienda del poeta-obrero. La pureza del poema resplandece en su trascendencia. Ese espacio de la realización utópica de los sueños y deseos, ese producto de superlujo, retribuye y compensa todos los afanes: en su gratuidad reposa su valor. (De Stefano, 2006, p. 128).

De Stefano agrega que “la poesía lleva implícito el exterminio del ámbito de las significaciones. Por la forma y en la forma asume el antagonismo con todo discurso; ni discurso paralelo ni discurso complementario: la poesía es lenguaje” (2006, p. 28). Según Jakobson, la poesía es un arte verbal que, a partir de la sincronía y la diacronía, se construye lingüísticamente a través de la relación entre el sonido y el sentido. “Esa relación es ampliada para ir más allá del nivel sonoro, englobando todos los otros niveles del lenguaje, principalmente niveles gramaticales como la sintaxis y la morfología” (Kirchof,

2001, p. 63). Es decir, de acuerdo con el autor, en el lenguaje poético hay un predominio del iconismo. “Existe una relación analógica entre la estructura material del lenguaje (el sonido y las categorías gramaticales) y su sentido” (Ídem, p. 65). Alfredo Silva Estrada, menciona también dicha relación desde el *péndulo* de Valéry, “cuya oscilación entre sonido y sentido, cuyo vaivén entre la voz y el pensamiento, cuyo ir y venir entre la presencia y la ausencia, restituyen cada vez la materia del poema en su misterio, en su potencialidad infinita” (2007, p. 118).

Al escribir un poema, la palabra poética convierte cualquier elemento en imagen. El poema consiste en una tentativa de su autor por trascender el lenguaje, ir más allá del sentido que este quiere transmitir, incluso violentarlo. Paz define el poema como “un objeto hecho de las palabras, destinado a contener y secretar una substancia impalpable, reacia a las definiciones, llamada poesía.” (1990, p. 71). La palabra, al ser leída y experimentada en el poema, transmite entonces ese otro sentido que el poeta termina por darle, sin dejar de ser ella misma. Al revivirla, el lector le añade su interpretación e imagen producto de su interior, que se suma entonces a aquél que su autor le otorga y al que ella misma representa. Se trata de una imagen dentro de otra, y así *ad infinitum*, semejante, quizá, a la representación fotográfica explicada en el capítulo siguiente.

De esta manera, el poema nunca es exactamente lo mismo para todos sus lectores, y la palabra se ve en la obligación de ir y venir de un concepto a otro sin tener que abandonar su naturaleza ni su lugar.

El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, (...). Y las plumas siguen siendo plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. (...) Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del ‘imposible verosímil’ de Aristóteles. (Paz, 1972. p. 99).

De hecho, esas mismas palabras son las que re-crean al ser, por lo que las piedras y las plumas siguen siendo tales, pero del choque de sus dos realidades individuales se crea esta nueva imagen y realidad propia del lenguaje poético. Zambrano (1989) cita a Aristóteles cuando expresa que:

la poesía no es que sea una mentira, sino que es *la mentira*. Sólo la poesía tiene el poder de mentir, porque sólo ella tiene el poder de escapar de la fuerza del ser. (...) Sólo ella finge, da lo que no hay, finge lo que no es; transforma y destruye. (p. 30).

Los poetas no escriben sólo para mostrar su mundo interno, sino para crear otros en otras realidades que poseen una lógica propia, particular de cada quien. Esta fantasía enajenada de *la verdad* tal como se percibe, es otro punto en común entre poesía y fotografía, desarrollado más adelante en la presente tesis.

Gracias al estilo y a lo que tiene de más personal, la poesía trasciende al colectivo. Paradójicamente, la formación poética se constituye en mundo humano: mundo humano de las cosas percibidas desde los ojos de la conciencia universal del poeta. El estilo es la marca con la que el hombre se descubre en el mundo; desde esa huella el poeta inicia su sentido en relación con el auditorio. Inaugura la operación de *ser* y *ser comprendido*. (De Stefano, 2006. p. 154).

Lo poético viene siendo, y como ya ha sido expuesto, un elemento cargado de la subjetividad de su creador. En esta subjetividad se puede encontrar algo más allá de éste: los símbolos presentes en el contenido de la obra y la incontable cantidad de significados que estos pueden adquirir con el tiempo. Así lo plantea Barthes:

Lo «poético» es exactamente la capacidad simbólica de una forma; esta capacidad no tiene valor más que en la medida en que permite a la forma «partir» en un gran número de direcciones y manifestar así, en potencia, el avance *infinito* del símbolo, que jamás puede constituir un significado último y que es siempre, en suma, el significante de otro significante (por eso el auténtico antónimo de lo poético no es lo prosaico, sino lo estereotipado). Por tanto es inútil pretender establecer una lista canónica de los significados que una obra ofrece: tan sólo lo trivial puede ser inventariado, pues sólo las trivialidades son *finitas*. (1986, p. 128).

De esta manera, querer darle un sentido único a una obra poética resulta inútil; difícilmente, por no decir que es imposible, todos los lectores encuentran el mismo sentido. Sí, pueden existir opiniones y sentimientos generales en común con respecto a la obra, pero es imposible totalizar la experiencia que cada quien tiene ante un mismo poema. Sus partes no resultarán iguales para cada lector, cada uno podría encontrar en el poema algo nuevo, algo que le mueva por dentro y le haga reconocerse en la obra y a la vez recrearla y hacerla propia. El poema lleva al hombre a encontrarse con sí mismo y con su esencia: el lenguaje.

La poesía ha de ser, entonces, la superación artística del *alma bella* como vida artística; volviéndose hacia el mundo que quiere expresar, se constituye en la voz preferida que lo reencuentra en la intimidad y lo hace accesible a lo humano, un poco más allá (sic) de lo ya visto y lo ya dicho. La afabilidad es la ley misma del ser poético. La voz que se pronuncia, anuncia a su vez al otro. Toda su fuerza reposa en la voluntad afable (...) de proseguir la aventura olvidada del origen de la expresión. El poeta se expresa, se comunica porque escucha. Toma conciencia de la cadena de la expresión y la reproduce para transmitirla sin intermediarios. (De Stefano, 2006, p. 142).

Para algunos, la poesía empieza donde termina la filosofía. Otros, como María Zambrano, afirman que en el hombre se encuentran las dos

(...) hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal. (1989, p. 13).

La primera se burla de las mortificaciones de la segunda. La poesía, en lugar de buscar respuestas, se hace las mismas preguntas que el filósofo pero disfrutando la incertidumbre, la alegría y la tragedia por igual, como experiencias de la existencia. “La poesía es la conciencia más fiel de las contradicciones humanas, porque es el martirio de la lucidez, del que acepta la realidad tal y como se da en el primer encuentro.” (ídem, p. 62). Neruda, en su obra, intenta plasmar su realidad y la concepción tan personal que tiene de la misma, en una mezcla inquietante de razón e imaginación. El poeta no se preocupa por las aguas turbias, se sumerge en ellas, y son esas aguas las que bien valen la pena explorar de cara a profundizar más en sus particularidades.

1.2.- Apuntes sobre la poética de Neruda *El poeta oceánico*

*La poesía no es un ejercicio apacible,
aunque su rostro aparezca a ratos muy bello.
Es expresión de contradicciones.*
Volodia Teitelboim

Saúl Yurkievich, en su obra *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, habla de la poesía *oceánica* de Neruda partiendo de la idea

de que, como el mismo poeta lo afirmaba, su poesía se aleja de toda crítica o análisis sintáctico tradicional. Como Yurkievich comenta, es a través de sus versos, figuras literarias, líneas temáticas y estéticas, que el poeta chileno se aproxima desde sus propias *pulsiones*, como lo denomina el autor.

Este relajamiento se produce también en la versificación; Neruda abandona la isometría, los versos fluctúan de extensión lo mismo que las estrofas. Se nota la tendencia al verso largo como para sostener los efluvios de un poeta oceánico (Yurkievich, 1984, p. 193).

Los esquemas conceptuales desaparecen ante una inestabilidad semántica que parte de la percepción de la realidad como un caos de sensaciones e ideas; “como una confusa e inabarcable plenitud en continuo cambio” (Ídem, p. 191). Los versos de Neruda oscilan, por lo general, entre 10 y 21 sílabas, frecuentemente acentuales en la cuarta y sexta sílabas. Este estilo constituye el eje rítmico de su poesía, así como también lo es la falta de puntuación en muchos de sus poemas. “En este juego de roce y distanciamiento parecen asimismo revelarse aspectos que, en clave simbólica, vinculan el espacio oceánico y el universo sensual, lírico, político y social del poeta” (Cárcamo-Huechante, 2006, p.3). Lo inconcluso y discordante es la base de lo que denomina Yurkievich: *pulsiones de un protodiscurso*, entendidas como los elementos esenciales y necesarios antes de la articulación de ese lenguaje y posterior producto del chileno.

El poeta, como todo artista siempre atado a un contexto, se ve influenciado por los movimientos y estilos de su época. En un primer acercamiento, se consigue una coincidencia estética con el surrealismo por la abolición de lo preestablecido e institucionalizado. Se trata de una búsqueda de imágenes libres, que parten de asociaciones oníricas. Este anhelo por despojarse de la tradición cultural es propio de la poesía contemporánea. Es un “encuentro e intercambio de contrarios donde los ingredientes conceptuales se oscurecen por la polisemia” (Ídem, p. 186). También se le ha relacionado con el expresionismo por su representación verbal y su temperamento romántico.

No obstante, el movimiento con que generalmente se identifica al poeta es con el de la vanguardia, cuyo epicentro es el divorcio de la versificación tradicional a través del *verso-librismo*. Este recurso poético vanguardista, consiste en romper las estructuras de ritmo, versos y estrofas tradicionales.

Otra forma de hacerlo es mediante la *enumeración caótica* de elementos desagradables, muy presente, por ejemplo, en el poema de Neruda sobre la Guerra Civil Española de 1936:

Todo
eran grandes voces, sal de mercaderías,
aglomeraciones de pan palpitante,
mercados de mi barrio de Argüelles con su estatua
como un tintero pálido entre las merluzas:
el aceite llegaba a las cucharas,
un profundo latido
de pies y manos llenaba las calles,
metros, litros, esencia
aguda de la vida,
pescados hacinados,
contextura de techos con sol frío en el cual
la flecha se fatiga,
delirante marfil fino de las patatas,
tomates repetidos hasta el mar.
(Neruda, citado por Gamal, 2007, ¶ 4).

“El recurso de la enumeración usado en estos versos resalta una subyacente lógica de acumulación y almacenamiento” (Cárcamo-Huechante, 2006, p. 4) de experiencias, de acontecimientos llevados a la poesía. La vanguardia abrió paso a posteriores estilos como el cosmopolitismo de Jorge Luis Borges, así como también a la narrativa fantástica del siglo XX, como por ejemplo la de Julio Garmendia.

Podría decirse que el fluir del inconsciente, como propuesta poética de esta escuela vanguardista, es actualizado en la enumeración caótica de Neruda y específicamente (...) para asimilar la materialidad inmediata, es decir eminentemente sensorial, no determinada ni clasificada por la razón —lo cual supondría un alejamiento (Mondoñedo, 2004, ¶ 16).

Marcos Mondoñedo, en su ensayo *El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán*, habla de tres conceptos descriptivos de la poesía nerudiana que parten de la actitud antropocéntrica del poeta: *lo biográfico*, *lo terrenal* y *lo nominal*. El primer concepto se refiere a su indiscutible relación con el contexto histórico-social del poeta a la hora de escribir, a lo personal: “y qué me dio por transmigrar / si viven en Chile mis huesos?” (Neruda, 1974, p. 43). El segundo se refiere a su conexión temática con la naturaleza siempre presente en sus poemas, a lo material: “los peluqueros del otoño / despeinaron los crisantemos?” (Ídem, p. 63). Y el tercero hace alusión a la corriente vanguardista en la que se suele incluir a Neruda, en

la que luchar contra el *intelectualismo* es una de las características del movimiento, así como su atención a lo concreto, a lo inmediato, al acto de nombrar como tal: “De qué color es el olor / del llanto azul de las violetas?” (Ídem, p. 33). Así, la poesía de este autor chileno no termina de darle la espalda al modernismo ya que “se configura como una propuesta poética claramente en oposición a los refinamientos intelectuales, las generalizaciones, la abstracción, pero sobre todo a la exaltación de la razón propias de los movimientos vanguardistas de principios de siglo en general” (Mondoñedo, 2004, ¶ 16).

La poesía de Neruda gira alrededor de cinco etapas principales: la amorosa, en la cual escribió a dos mujeres mediante sus *20 poemas de amor y una canción desesperada*; la vanguardista, en la que siendo embajador de Chile en el exterior escribió *Residencias en la tierra*; la americanista, regresa a América y escribe el *Canto General*; la elemental, tiempo en el que escribe varias *Odas*; y vuelve a la amorosa, con *100 sonetos de amor* y algunos escritos antes de morir como *Poemas de despedida* y el *Libro de las preguntas*. Sin embargo, este último, centro de este trabajo, es una obra póstuma cuyo conocimiento no ha sido tan vasto, a pesar de que ha sido sujeto de contadas publicaciones acompañadas de imágenes. Poco se ha ahondado en ella, a diferencia de algunas de sus obras anteriormente mencionadas. De allí el peso de su rescate.

En la obra *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, de Amado Alonso, el autor analiza ciertos contenidos de los escritos que, para la fecha, tenía publicados Neruda, y argumenta que “en sus poemas hay manos y pies cortados, trenzas, pelos, uñas, máquinas, y partes de máquinas, utensilios sueltos, despojos, tantas y tantas cosas arrancadas de su sitio y navegando a tumbos por este tumultuoso río de versos.” (1966, p. 25). Explica también que el poeta tiene dos tendencias “distintas e interdependientes: la una a aplicar su fantasía a lo cósmico o telúrico u oceánico, como temas grandiosos.” (ídem, p. 279), mientras que la otra tendencia “está requerida por la personalísima índole de su poesía, cuyo último fondo es la angustia del hombre ante su existencia.” (ídem, p. 280).

También se subraya la presencia del mar dentro de sus poemas: “lluvia y olas reaparecen a lo largo de su obra no sólo como motivos predominantes, sino también como impulsores rítmicos” (Yurkievich, 1984, p. 181). En palabras de Luis Cárcamo-Huechante: “las imágenes marinas metaforizan un estado temporal y existencial de infinito desasosiego” (2006, p. 1). El mar va más allá de su mención para convertirse en uno de los elementos de sentido de la poesía nerudiana.

Dentro de los *símbolos* de su poesía, el mar es un símbolo positivo, de vida, bonanza y prosperidad: “cuando veo de nuevo el mar / el mar me ha visto o no me ha visto?” (Neruda, 1974, p. 64). Otro ejemplo es la mariposa como símbolo de lo efímero y lo delicado, es decir, de lo femenino. Hay una especie de fuerza mitológica en las imágenes de Neruda que ayudan a constituir su ritmo poético:

El ritmo está apuntalado por constantes acentuales, por uno o varios ejes rítmicos que sirven de soporte al caudal sonoro. A partir de los primeros libros se advierte, como lo indica Amado Alonso: ‘un relajamiento y debilidad de la forma unitaria de la idea, una relativa desvinculación de sus miembros por aflojamiento de lo sintáctico, como si el poeta atendiera más a la materia contenida en cada uno de los miembros que a la construcción mental superior que entre todos componen. Debilidad de forma y visiones aisladamente concretas, cargadas de materia’. En su afán de representar una percepción caótica de la realidad, Neruda tiende al desarreglo de los sentidos (Yurkievich, 1984, p. 194).

El ritmo a nivel fónico se construye en contraposición con las figuras literarias presentes en el poema, las cuales no sólo contribuyen a la musicalidad del mismo, sino además a darle sentido y énfasis a ciertas ideas y/o sentimientos del poeta en determinados escritos. En palabras de Edgar Roberto Kirchof, en su ensayo acerca de Jakobson, ellas “revelan relaciones de sonido y sentido entre palabras que generalmente no poseen cualquier relación desde el punto de vista etimológico” (2001, p. 66); de este modo, se crea un desbordamiento de elementos, figuras, palabras y significados; al igual que en la relación sonido-sentido y en las figuras literarias. Dentro de la poesía de Neruda se pueden encontrar figuras como el polisíndeton, la reiteración, el estribillo, el encabalgamiento, la aliteración, la anáfora, la reduplicación, la humanización, el símil, la hipérbole, entre otras. Sus versos tienden a ser de rima asonante, imparisílabos, para subrayar su carácter vanguardista.

Asimismo, se vale de imágenes de movimiento, visuales, auditivas, táctiles y sinestésicas para acentuar sus ejes rítmicos y de contenido. “Lo fundamental es que en ese proceso el sujeto poeta resulta siendo constituido a través de las cosas, impregnado de ellas y naciendo de su percepción” (Mondoñedo, 2004, p. 15).

Neruda escribe en su poema *Conducta y poesía*: “el tiempo avanza con ceniza, con aire y con agua”. El tiempo es otro factor importante dentro de la poesía. Para el poeta, como parte de la conciencia contemporánea, así como del pensamiento mítico, el tiempo no es homogéneo ni continuo: “está el de la duración ordinaria donde se inscriben los momentos carentes de significación excepcional, pero existe también un tiempo fuerte, sagrado, primordial, el de los momentos de comunicación con las fuerzas supremas” (Yurkievich, 1984, p. 219). Éste último, es el tiempo del *eterno presente* que se está gestando, del que habla Paz, propio de la poesía: “oficio vivenciado como uno de nuestros actos más comprometedores de fusionar tiempo y espacio en una presencia que, sin negar la impulsión ni los estratos del pasado, aspira a ser incesantemente nueva, gravitante de ausencias.” (Estrada, 2007, p. 7).

Profundizando esta idea, y tomando en cuenta que cuanto producto haya salido del poeta estará cargado de su propia percepción, Díaz Castañón asevera que

De forma arraigada y persistente y desde sus primeros libros, la poesía de Neruda trata de comunicar una realidad que se le manifiesta como una evidencia ininteligible, como presencia sentimental que acucia y desasosiega, que sólo puede expresarse a través de reacciones subjetivas del poeta. (1979, p. 193).

De allí que la poesía sea vista desde el plano ritual, cercana a la enunciación salmódica, a la invocación, al himno dentro del fragmento. Y es precisamente de esto lo que se trata en el *Libro de las preguntas*: de un poeta a punto de morir.

Hay una cercanía impalpable que se desliza por el contorno nerudiano, que va de aquí hacia allá diciendo algunas frases a menudo cabalísticas y desaparece como disolviéndose en algo que era una característica de su personalidad: el sentido de la ausencia. De estatura reducida, un rubio castaño de ojos claros, que despedían una mirada entre tímida e interrogativa, se esfumaba para hacer conocidos y desconocidos menesteres. (...) se sospecha que en la Biblioteca dedicaba horas a soñar con los ojos abiertos. (Volodia Teitelboim, 1990, p. 377).

1.3.- El Libro de las preguntas *El poeta que entrega su pan de cada día*

*Intentar comprender la vida,
es la victoria sobre la derrota que es la vida misma.*
Milan Kundera

Esta obra de Pablo Neruda pertenece al conjunto de publicaciones póstumas que se hicieron entre los años 1971 y 1973. Se cuentan ocho publicaciones: *La rosa separada, Jardín de invierno, 2000, El corazón amarillo, Elegía, Libro de las preguntas, Defectos escogidos y El mar y las campanas.* “El Neruda tardío (...), parece poner un mayor énfasis en las discontinuidades y fisuras, que en las continuidades y las síntesis de la dialéctica” (Cárcamo-Huechante, 2006, p. 13).

Para Beatriz Figueroa, autora de la tesis *Juego y Poesía en el Libro de las preguntas, de Pablo Neruda,*

estos libros están marcados inevitablemente por la muerte que el poeta, ya enfermo, siente como cercana. Refugiado en la soledad, frente al “mar” y a “una campana”, emerge la postrera etapa de su extensa creación que reúne la experiencia literaria de casi cincuenta años de trabajo poético y las vivencias personales de un hombre que ha recorrido el mundo (1989, p. 1).

Prosiguiendo en su investigación, cita a Dionisio Cañas, autor de *La obra póstuma de Pablo Neruda,* en la que argumenta, de cara a estas últimas obras:

Los textos póstumos se fundan en una dinámica donde lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo social, el yo y los otros, la soledad y la solidaridad, lo cotidiano y lo universal, lo telúrico y lo cósmico, parecen ser polos opuestos que luchan sin destruirse y nos revelan al final esa imagen del poeta total que fue el escritor chileno (Cañas, D., 1982, citado en Figueroa, 1989, p. 20).

En el *Libro de las preguntas* está el “hombre que espera la muerte trabajando como una fábrica de poesía sobre la colcha, escribiendo una obra hecha de puras interrogaciones, cada una contenida en dos versos. Son las preguntas del niño y del hombre, del poeta y del ciudadano.” (Teitelboim, 1990, p. 430). Al respecto, Olivares agrega:

Curioso libro este, formado exclusivamente por interrogantes que el poeta dirige al mundo, a sabiendas que el mundo —que puede responder tantas cosas— no será capaz de satisfacer esta clase de perplejidades. Perplejidades que son a veces aéreas y disparatadas, complejas en su aparente simplicidad, y que en algunos casos pueden llegar a parecer ingenuas a fuerza de ser elementales. (1974, s.p.)

“El discurso poético de Neruda instala la figura de un yo que, en su estremecimiento, se vuelve contemplativo” (Cárcamo-Huechante 2006, p.7) pareciera ser el poeta quien, contemplando el mundo, escribe una pregunta tras otra.

1.3.1.-Estilo y temática *Nombrando lo imposible*

*El hombre obra de acuerdo con
su propia naturaleza / cuando entiende.*
Spinoza

Antonio Quilis, en su libro *Métrica española* (1975, p. 52), apunta que la clasificación de los versos viene dada por el número de sílabas: pueden ser simples, cuando constan de un solo verso que tendrá entre ocho y once sílabas; o compuestos, cuando constan de dos versos que tendrán más de doce sílabas. Estas clasificaciones, según explica Quilis, responden al número de sílabas que emite una persona entre dos pausas cuando habla o lee.

Los versos también se clasifican de acuerdo al número de sílabas que este contiene. El verso octosílabo, “es el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española” (Quilis, 1975, p. 63). Los versos de arte mayor son los comprendidos entre las nueve, diez y once sílabas: eneasílabos, decasílabos y endecasílabos, respectivamente. Por lo general, en el *Libro de las preguntas* se presentan estrofas conformadas por cuatro o cinco pares de versos eneasílabos.

Si bien Yurkievich, como se ha explicado anteriormente, señala el abandono de la simetría por parte del poeta, en el caso del *Libro de las preguntas* resulta sorprendente cómo la retoma y mantiene a lo largo de todas sus setenta y cuatro estrofas, salvo contadas excepciones en las que escribió versos decasílabos o endecasílabos, o sencillamente un solo verso.

A través de la estructura dual de la versificación, se muestra un Neruda que frente a la conciencia de su falta de tiempo en esta vida, se sienta ante ella a cuestionarla. “Toda una materia candente que confirma la angustia, en

nuevas formas y acentos, del hombre Neruda en el momento del balance final” (Bellini, 2009, p. 64). Así lo amplía Figueroa:

Es en la estructura dual del texto donde cada pregunta hecha de imágenes poéticas contiene significados contrarios o dispares a los que abarca o reconcilia, sin suprimirlos. Es precisamente a través de la construcción antitética global con que se intenta trastocar el racionalismo habitual para situarnos en una dimensión donde los semejantes y antagónicos son lo mismo, los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grados. (1989, p. 31).

Cuando se escribe muriendo, se escribe con la verdad, o con la mentira, del significado de las cosas. “La conciencia de la muerte fundamenta a la poesía. No sólo la muerte física, sino la psíquica. Ese aprender a perder suave o bruscamente con el vivir. (...) Ese saber instalarse frente a lo raro del existir” (Ossott, 2005, p. 23). La angustia en este caso es la incertidumbre, la conciencia de nuestra finitud, presente en sus preguntas como una suerte de plegaria que se resiste al consuelo, tanto del sentido como del sinsentido:

Libro sorprendente, no sólo por estar constituido por más de trescientas preguntas distribuidas en la forma más arbitraria y formuladas en breves versos eneasílabos próximos a las *greguerías* de Gómez de la Serna, sino por el tono carnavalesco, absurdo, con el que se plantean estas interrogantes cuya respuesta se pierde en el vacío. A ello se agrega el carácter en apariencia intrascendente de preguntas esenciales, formuladas en los términos más sencillos de registro humorístico, que ocultan la inquieta incertidumbre nerudiana sobre su propio fin (Rodríguez P., 2005, p. 11).

De la lectura y el análisis de la obra, se puede definir fácilmente que la temática se desplaza entre lo natural, lo personal y lo general: las abejas, el otoño, el mar, las flores, su niño interno, su país, el tiempo y la muerte.

El tema de la vida y de la muerte, en cuanto implican de inquietante misterio, lo trata el poeta en las composiciones que van de la XXXV a la XXXIX. El problema de la muerte implica el de la permanencia, que provisionalmente Neruda había resuelto en el soneto final de *Cien sonetos de amor*, acudiendo al panteísmo y a la teoría cíclica de las transformaciones (Bellini, 2009, p. 64-65).

Citando a Jaime Alazraki en su ponencia en el Simposio Pablo Neruda: “(...) soledad, profundidad, oscuridad, silencio, son rasgos implícitos en alguna de sus imágenes y definen algunos de los motivos más salientes de su poesía póstuma.” (Díaz Castañón, 1979, p. 192).

Curiosamente, Neruda menciona a la ciudad de Caracas y a Venezuela como referencias geográficas, lo cual se conecta con el aspecto biográfico de la obra del poeta.

Así, la melancolía y la incertidumbre forma parte de una postura casi mística en la que “la pregunta inicial ya no tiene respuesta. La muerte es quizás un himno” (Ossott, 2005, p. 25), y el humor que a veces conlleva, es parte de ese dolor. Sin embargo, se trata de un himno que abraza el desaliento: “en el *Libro de las preguntas* no hay nada, o muy poco, que se abra a la esperanza” (Bellini, 2009, p. 65). Como el mismo Neruda escribe en su poema *Los temas*: “el poeta vestido de luto escribe temblorosamente muy solitario”.

Es un poema, como todos, dirigido al mundo. A todos aquellos capaces de abrir sus ojos ante lo que nos rodea día tras día. El *Libro de las preguntas* es poesía reflexiva en estado de enajenamiento. “También aquí, aunque por un estímulo conceptual más que sensorial, los objetos y sus relaciones pierden su naturaleza y se deforman, en busca de una realidad diferente y más amplia” (Díaz Castañón, 1979, p. 195). Tal vez, su objetivo es el de

buscar el arcano que encierra la razón de su existencia, por el que inquiriere confusa y ciegamente, sumergiéndose en aguas turbias, nadando a la deriva, penetrando en las entrañas de la tierra, en las intimidades de la materia, o sea confundiéndose intuitivamente con esas oscuras fuerzas genésicas sin poder explicarlas ni explicarse (Yurkievich, 1984, p. 183).

Una idea que, si bien Yurkievich sostiene para la poética nerudiana en general, queda expuesta en gran medida dentro del *Libro de las preguntas*, ya que este

también propone una estética, la del vitalismo sentimental y desbordante, la de la enajenación, la de un irracionalismo que buscará instalarse mediante un salto imaginativo, que es siempre una inmersión, un naufragio, en lo recóndito del yo para captar dinámicamente el flujo espontáneo de su conciencia visionaria, libre flujo que equivale al de la sangre, la savia, la humedad, el viento y los torrentes de la naturaleza. (idem, p. 183).

1.3.2.- Greguería y Aforismo *Tropos usuales*

*La vida es un cuento sin sentido
contado por un idiota furioso*
William Shakespeare

El término greguería, acuñado por Ramón Gómez de la Serna, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, hace referencia a una “imagen en prosa que presenta una visión personal, sorprendente y a veces humorística, de algún aspecto de la realidad” (2001, p. 783). Selena Millares encuentra en el *Libro de las preguntas* una referencia a esta creación:

La vinculación entre este último y las greguerías de Gómez de la Serna, (...) se materializa en la renovación de la metáfora greguerizante, de tan fecunda andadura, con la adición del ingrediente poético. (...) El *Libro de las preguntas*, con su humor festivo o melancólico, podría entenderse como homenaje tácito a las greguerías; sin embargo, Neruda siempre realiza su manipulación creadora del modelo originario, y las *preguntas* se diferencian por su lirismo y ternura, sustento de uno de los libros más granados y también más desatendidos del poeta chileno. (1998, p. 168).

Como se explicó anteriormente, al ser un poema, habrá en él tantas lecturas como lectores, produciendo entonces una constante re-creación de su contenido y su sentido a gusto del intérprete. Así, otro concepto que se puede añadir es el de aforismo tal como lo concibe Baudrillard: “Lo que significa literalmente el aforismo: *aphorizein* o el término, el límite de un proceso, pensamiento o escritura, que nunca llegará a su fin.” (2006, p. 152). Cada pregunta, cada verso, cada imagen, tenderá a recibir una y otra vez un nuevo significado.

Beristáin (1995) define al aforismo en su *Diccionario de retórica y poética* como una “Breve sentencia aleccionadora que se propone como una regla formulada con claridad, precisión y concisión. Resume ingeniosamente un saber que suele ser científico, sobre todo médico o jurídico, pero que también abarca otros campos.” (p. 34) y, curiosamente, hace referencia al concepto de greguería al continuar desarrollando que en el aforismo

La intención didáctica puede ocultarse o desaparecer detrás de un más evidente propósito humorístico y poético, como ocurre en muchas *greguerías* de Gómez de la Serna, a quien la crítica siempre ha atribuido intención aforística. La greguería, como el aforismo, se origina de la experiencia y la reflexión, pero

además comunica un aspecto de la realidad que no cualquiera es capaz de ver (...), pues es ya un *texto* literario. [cursiva en el original] (Ídem, p. 34).

Es un interrogatorio cuya exposición no pasa de sí misma, ¿o sí? “Los muchos interrogativos nerudianos asoman en el *Libro de las preguntas*, sin que ostensiblemente el poeta busque esta vez una respuesta. El libro se presenta como suma de la problemática de Neruda, que se manifiesta en composiciones breves”. (Bellini, 2009, p. 63). Más allá de poesía, es un ejercicio casi filosófico el de este poema:

Si la interrogación nerudiana es expresión de perplejidad admirativa frente a la naturaleza natal, ese espíritu indagatorio de la infancia del escritor adquiere múltiples proyecciones en una poesía que —desde sus comienzos— se pretende totalizadora, por cuanto permanentemente se interroga sobre los más diversos aspectos de la realidad. Con esto no pretendemos atribuir a la poesía de Neruda una función cognoscitiva ni filosófica, aun cuando coincida con ésta en ese afán por “saber lo que las cosas son”, curiosidad primera que motiva la interrogante pero que, en este caso, es expresión metafórica, artística, de la realidad recreada en el discurso lírico (Rodríguez P., 2005, p. 2).

Específicamente en el *Libro de las preguntas*, la semántica nerudiana surge de las metáforas y símiles. Se podría argumentar que dicha semántica pone en juego el nominalismo que se menciona anteriormente, sin embargo, por tratarse de una obra del poeta que va a morir, él mismo se vuelve interrogativo. Ante la incertidumbre de la vida, a través del lenguaje literario, el poeta no es preciso, sino sugerente. Al no saber cómo decir las cosas, utiliza alegorías y comparaciones, asociaciones de imágenes contradictorias incluso; las cuales abren múltiples puertas interpretativas. Esta fuerza en “la analogía o antonimia, que sólo puede representarse metafóricamente por las fabulaciones de la imaginación mitológica. (...) Un aproximarse a las cosas con enorme dificultad para definir las” (Yurkievich, 1984, p. 195). “Con la metáfora exhaustiva, con el empleo de símiles sucesivamente más audaces y precisos —escuchamos la plegaria en la sintaxis— se pueden hacer inteligibles verbalmente las formas y los significados de la experiencia trascendente” (Steiner, 2003, p. 57). Por lo tanto, existe una relación muy profunda entre lenguaje y sentido, entre poesía y vida.

Nicolás Bermúdez y Domi Choi estudian las categorías de la metáfora y la metonimia. La primera establece que “entre ambos términos preexiste una

relación de *analogía* o *semejanza*, esto es, una comunidad de propiedades” (2006, p. 66). En cambio la segunda, se trata de “remitir al plano de los fenómenos de la realidad. (...) consiste en un desplazamiento de la denominación fuera del campo del contenido conceptual” (Ídem). Mientras que la metáfora es una relación conceptual de imágenes sustituyéndose entre sí, la metonimia establece una relación más literal con la realidad de imágenes encadenadas. Sin embargo, los límites entre ambos son imprecisos, y las dos se encuentran en la poesía de Neruda.

Neruda, en su escrito *La poesía no habrá cantado en vano*, aclara que “todos los caminos llegan al mismo punto: a la comunicación de lo que somos. (...) el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día” (citado en *Para nacer he nacido*, 1978, p. 363). Lo cotidiano llevado a imágenes poéticas que interrogan el sentido de la vida.

1.3.3.- Más allá de la pregunta retórica *Entre la persuasión y la distracción*

*¿Acaso no anda errante
en la interminable noche de los grandes abismos?
Beckett – Esperando a Godot.*

“¿Cómo contener en la escritura aquello que implica descontrol y desvarío?” (Cárcamo-Huechante, 2006, p. 2). La pregunta retórica es el recurso principal del *Libro de las preguntas* de Neruda. Se trata de una poesía contemplativa, interrogativa, que invita a la duda, a la elucubración a partir de la incertidumbre que es la vida ante la muerte, ante sus misterios. Vivir las preguntas sin obsesionarse por contestarlas constituye en sí una respuesta.

La retórica es el arte de expresar de modo adecuado las ideas, de forma tal que construyan una interpretación determinada. Ella “aspiraría a codificar un conjunto de reglas, una especie de paradigma o modelo predeterminado” (Vera, 1992, p. 50) aplicado, en este caso, a la poética. La retórica surge de la cultura ateniense y se basa en la deliberación, propia de la política y del sistema judicial. Para el filósofo Aristóteles, la retórica es un arte.

La interrogante nerudiana no se limita, por lo demás, a ser expresión simplemente retórica o tópico lírico como el *Ubi Sunt*, tan recurrido por los poetas hispánicos desde las *Coplas por la muerte de su padre* (1477) de Jorge Manrique. (...) Con ella, Neruda depone su proyección metafísica y alude a las ausencias concretas, reales, de los seres evocados, cuya definitiva inexistencia pone de relieve, por un lado, la idea de la muerte concebida como despojo y, por otro, la conciencia de su propio yo a través de los otros que han dejado al poeta solo. (Rodríguez P., 2005, p. 3).

El *eterno presente* de la poesía, construye también su espacio: “dentro de este tramado contradictorio del ‘ser y no ser’, de lo viviente y lo inánime, emerge también una oscilación entre presencia y ausencia” (Cárcamo-Huechante, 2006, p. 6). De la interrogación surge el dilema espacio-temporal de lo que ya no es en la vida sino en el poema. “La interrogante que preside el discurso reflexivo del poeta es expresión irónica o profundamente meditativa frente al misterio de la vida y de la naturaleza” (Rodríguez P., 2005, p. 2). En eso consiste el *Libro de las preguntas*.

Beristáin (1995) define la pregunta o interrogación retórica como una “*Figura* de pensamiento por la que el *emisor* finge preguntar al *receptor*, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice.” [cursivas en el original] (p. 262). Además de la pregunta retórica, se pueden incluir y aplicar al *Libro de las preguntas* otros conceptos relacionados igualmente con este ámbito.

Entre ellos, y una vez definida la pregunta, está el *interrogatio*, que Galiana y Casas (2009) anotan como “aquella pregunta retórica cuya respuesta posible sería simplemente *sí* o *no*.” [cursivas en el original] (pp. 130-131), del que indiscutiblemente pueden encontrarse ejemplos en la obra de Neruda.

De igual manera, entre las preguntas que se plantea el chileno se pueden ubicar algunas que van de la mano con el concepto de ocurrencia: “Idea inesperada, pensamiento, dicho agudo u original que ocurre a la imaginación.” (RAE, 2001, p. 1092) y al que se le puede sumar, además, el de erotema, que de acuerdo con el *Diccionario de figuras* retóricas es entendido como

Una de las figuras llamadas de pensamiento, que se comete cuando el orador o el escritor hace alguna pregunta, no por ignorancia ni para recibir respuesta, sino

para darla él mismo, para declarar con más vehemencia algún afecto o para convencer y confundir a los oyentes o lectores. (2012, s. p.),

Coincidiendo quizás con la intención que pudo haber tenido el Neruda convaleciente que escribía desde la expectación de la muerte.

Por último, tienen cabida por igual dos términos. El primero, *pysma*, es definido en el sitio web Silva Rhethoricae (s.f.) como “El hecho de realizar múltiples preguntas sucesivamente (y que juntas requerirían una respuesta compleja). Un uso retórico de la pregunta.” (2012, traducción libre del autor). Término que podría aplicarse a la totalidad de la obra y a la manera recurrente e invariable en el que el autor expone las preguntas una tras otra.

El segundo, *witz*, se refiere al término acuñado luego de la presentación del ensayo que hizo Freud titulado *El chiste y su relación con el inconsciente* (en alemán *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*) y del que varios autores han desarrollado distintas concepciones. Grassi, en su libro *El poder de la fantasía: Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*, cita a Wolff cuando define el *witz* como “la capacidad de ver similitudes, una capacidad que también es la raíz de la poesía para avanzar en las ‘invenciones’” (2003, p. 25). A su vez, se le suma la definición que ofrece Crusius y que también cita el autor como el *ingenium*: “es la capacidad inventiva que pasa de una idea a otra gracias al conocimiento de sus relaciones, *pero sin recurrir a un a un proceso deductivo.*” [cursivas en el original] (ídem). Adicionalmente, Grassi añade la definición que ofrece Reimarus, quien define el *witz* como “la capacidad de descubrir relaciones no evidentes.” (ídem).

Este último término, y sus diferentes concepciones, entrarían en estrecha relación con lo que pudo haber sido la forma en la que Neruda escribió el *Libro de las preguntas*. Resultado del azar, o no, sería válido preguntarse qué tanto de poesía y qué tanto de filosofía quiso incluir intencionalmente el autor en él.

Vale la pena regresar aquí a la dualidad que contrapone al lenguaje como actividad, —filosofía—; del lenguaje como obra —poesía—. Sin embargo, ¿no se pueden conciliar ambos lenguajes en las preguntas retóricas de Neruda? La

palabra como comunicación exterior y a su vez como construcción interior. Es la palabra ganada.

La palabra de la filosofía, por afán de precisión, persiguiendo la seguridad, ha trazado un camino que no puede atravesar la inagotable riqueza. La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado, no traza camino. Va, al parecer, perdida. Las dos palabras tienen su raíz y su razón. La verdad que camina esforzadamente y paso a paso, y avanzando por sí misma, y la otra que no pretende ni siquiera ser verdad, sino solamente fijar lo recibido, dibujar el sueño, regresar por la palabra, al paraíso primero y compartirlo. (Zambrano, p. 114).

Se trata de una *pregunta-acontecimiento* de un poeta que se para ante el mundo y lo cuestiona. Sin embargo, al tratarse de poesía, es a la vez pregunta como pura materialidad de la *palabra-acto* de ese arte verbal del que habla Jakobson, cuya característica es la estética, el ritmo, el sonido en relación con el sentido. Todas estas relaciones introducen al tema de la imagen.

PARTE II

2.- En busca de la Imagen *Reflejo y representación*

*Nacimos en la imagen
pero somos hijos de la palabra.*
Virginia Aponte

Sin imagen tal vez no habría pensamiento, así como sin la palabra, a lo mejor ninguna imagen podría construirse. Es decir, para que se dé el proceso de comunicación, debe haber imaginación. Y si bien para muchos, la palabra sirve de punto de partida hacia la imagen, esta última, es en sí misma una forma de lenguaje. Entonces, ¿qué es imagen?

La imagen como concepto «empírico», es heterogénea: designa simultáneamente una categoría teórica [¿lo visual?], un sistema de expresión [¿la pintura, el cine?], un sistema de contenido [«sustancia visual» la llamaba Roland Barthes], un problema de producción [¿la perspectiva, el punto de vista?], un problema de interpretación [¿la ficción o el documento, caución de «verdad»?]) [Comentarios en el original] (Escudero, 2003, p. 7

Dicha interpretación varía según el espectador, como afirma Vilches, sin él no hay sentido:

La imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado. Una imagen de por sí no significa nada. Cuando se deja de interrogar a la imagen ésta es secuestrada por la norma, la ley y el estereotipo. Los prejuicios sobre la imagen son la policía del sentido. (Vilches, 1996, p. 14).

La imagen implica, entonces, una multiplicidad de factores, códigos, categorías y sistemas que la conforman. Definirla en un solo precepto sería reduccionista y simplista. ¿Nuestra existencia es el reflejo de una imagen? En este caso se esbozará a grandes rasgos la esencia específicamente de la imagen fotográfica, los dilemas asociados a su lectura y, más aún, a su realización.

2.1.- La Fotografía

Una ecuación de luz, espacio y tiempo

*La fotografía habla por sí sola
y encuentra una poesía
e incluso una metafísica,
que sólo ella podía expresar.*
Michel Tournier

En principio, la fotografía es el resultado de un proceso mecánico y químico de la luz a través de una cámara oscura que reproduce una imagen. Se trata de “la acción de la luz sobre materiales sensibles para la producción y la fijación de imágenes” (Drew, 2006, p. 11). Básicamente, *la fotografía es luz*. En el caso de la fotografía digital, en lugar de ser la película, es el sensor quien reacciona a la luz.

Esa imagen obtenida por la cámara, y por el fotógrafo detrás de ella, es, y ha sido, fuente de innumerables discusiones. El hecho es que “los fotógrafos encontraron un sujeto inagotable en el aislamiento de un segmento de tiempo” (Szarkowski, 1966, s. p.) a partir del cual se producen imágenes. La esencia de la fotografía está en escoger fragmentos de la realidad y plasmarlos en un recuadro. “Que las materias primas de la fotografía sean la luz y el tiempo hacen de esta una discontinuidad. Una fotografía detiene el tiempo en el que una vez ocurrió el suceso fotografiado” (Rodríguez H., 2009, p. 12), detiene lo que fue que ya no es. Esto es, entre otras cosas, lo que caracteriza a la fotografía, lo que hace a cada foto única e irrepetible, el punto del fotógrafo como un instante que no vuelve y que sólo él ocupa en el momento de su clic.

Cada disparo o cada clic lleva consigo una decisión de encuadre, composición, velocidad de obturación, apertura del diafragma, sensibilidad, enfoque, profundidad de campo, etc. Todo esto en función de cuánta luz haya en el ambiente y cuánto tiempo tome cada fotografía según lo que el fotógrafo desee. Son decisiones que al variar y conjugar hacen que de una misma situación se puedan obtener infinidad de imágenes. Y luego de ese instante en el que la imagen se convierte en foto, siguen las decisiones de post-producción, revelado, contraste, exposición, muestra, tamaño, formato, etc. Las cuales también modifican a la imagen y su lectura y significado. Todos estos

elementos constituyen para Barthes procedimientos de connotación porque de ellos se vale el fotógrafo para observar al mundo desde un punto de vista determinado.

La fotografía es un mensaje en sí misma por todos los signos utilizados y las referencias que hacen éstos en el archivo cognoscitivo del receptor. En palabras de Susan Sontag: “una fotografía no es meramente el resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; fotografiar es un acontecimiento en sí mismo” (1981, p. 21). Y este acontecimiento, junto a todos los elementos anteriormente mencionados que lo hacen posible, conlleva a distintos niveles de significado. Por ejemplo, la composición de la imagen fotográfica le da un valor estético que la relaciona con las técnicas de la pintura, mientras que el contenido de la misma le da un significado simbólico y/o referencial, tema que se abordará más adelante. “La mirada puede ser definida como la manifestación de la intención del sujeto en la imagen que este ofrece, de sí propio o del otro” (Desgoutte, 2003, p. 124). Todo esto recoge que la fotografía, como todo sistema comunicacional, y más específicamente, la imagen fotográfica; contiene varias lecturas.

Estudiar fotografía puede ser el ejercicio de toda una vida. Aprender a entender cómo una fotografía funciona emocionalmente va más allá de la simple composición y de los principios técnicos. Algunas veces, el significado de una fotografía resulta inmediatamente obvio, pero en otros casos las imágenes también pueden ser bellamente complejas (Drew, 2006, p. 9).

De allí que antes de lograr una imagen con distintas lecturas, es indispensable el manejo de la técnica.

2.1.1.- Apuntes sobre el lenguaje fotográfico

Habla la fotografía

Stephen Shore establece tres niveles de significado en la lectura de una imagen fotográfica: el físico, el descriptivo y el mental. El primer nivel se refiere a las características físicas de la copia que determinan algunas cualidades visuales de la imagen: blanco y negro, color, el tipo de luz y los tonos de la foto, el contexto que evoca, el estilo visual del fotógrafo, etc. El segundo nivel se refiere a los elementos básicos de composición, encuadre, tiempo de exposición, ángulo de visión, profundidad de campo, etc. Estos constituyen la gramática visual de una fotografía a través de la cual “el fotógrafo impone su

orden” (Shore, 2009, p. 37). Aquí entran en juego nociones como la profundidad visual de una imagen fotográfica y el juego de relación entre los objetos dentro de la foto. Son relaciones tanto visuales como de contenido ya que por ejemplo, a través del foco, el fotógrafo centra la atención visual en lo que desea subrayar de la imagen, estableciendo así una jerarquía en la lectura de sus elementos. Es decir, expone así su intención dentro del cuadro. Y el tercer nivel se refiere al nivel mental que “elabora, matiza y embellece nuestras percepciones en el nivel descriptivo” (Ídem, p. 97). La organización de los elementos de la foto son muestra de la comprensión del mundo que posee el fotógrafo. Shore explica que cada nivel determina al siguiente en la lectura de la fotografía como un todo, “se trata de una interacción compleja, continuada y espontánea de observación, comprensión, imaginación e intención” (Ídem, p. 132).

Víctor Guédez, en su ensayo *La poética de lo humano en 5 fotografías venezolanos*, aborda su análisis fotográfico a partir de cuatro categorías: el hecho fotográfico, ¿en qué se centra el autor de la imagen?; el tiempo fotográfico, ¿cuál es su inquietud al captar el instante?; el espacio fotográfico, ¿con qué atmósferas fotografían, artificiales o naturales?; y la energía estética, el estilo del fotógrafo. Toda esta red de factores constituyen la voluntad, detrás y dentro de la imagen, que el fotógrafo plasma tomando decisiones tanto técnicas como comunicacionales, e incluso a veces de instinto. El tipo de objetivo, si utilizar filtros, qué película o formato digital, la exposición, componer horizontal o verticalmente, cómo encuadrar al objeto o sujeto de interés y dentro de qué contexto, desde qué punto de vista, con qué iluminación, bajo qué temperatura de color, entre muchas otras escogencias; son partes fundamentales de la visión fotográfica:

El corte aparentemente arbitrario de las figuras por el borde de la imagen, las imprevistas formas creadas al solaparse los diferentes planos, el esquema asimétrico y centrífugo, la yuxtaposición de masas llenas y vacías son cualidades que constituyen una definición visual de lo que se entendería a grandes trazos por el concepto de *ver fotográficamente*. (Fontcuberta, 1981, p. 26).

Joan Fontcuberta ubica a la fotografía y el cine como productores de las *artes técnicas* cuyas características son cinco: registrar al referente de manera

directa e inmediata “atestiguan su existencia” (1989, p. 30), utilizar los medios de comunicación para su consumo masivo, multiplicar las copias de la obra artística, compartir un aparato conceptual común (foco, encuadre, plano...) y retroalimentarse. Sin embargo, el autor establece características propias únicamente de la fotografía que la acercan más a las *bellas artes* que a las anteriores. Estos rasgos son la representación estática de la imagen, su capacidad de aislar un instante de tiempo, espacio y movimiento; y sus criterios artísticos de composición, ritmo y equilibrio que la relacionan directamente con la pintura por encima de otras artes. “Las artes nuevas no aparecen en un espacio vacío” (Navarrete, 1995, p. 71), siempre parten de lo anterior.

Fontcuberta clasifica los elementos fotográficos en dos categorías: los recursos técnico-expresivos “cualidades físicas y químicas del medio” (Ídem, p. 33) y los representativo-expresivos que sobre la técnica tienen también determinación cultural e ideológica.

En *El mensaje fotográfico* (1961), Barthes destaca los procesos connotativos de la fotografía: el *Trucaje*, como un código que se refiere al montaje; la *Pose*, o actitud de los personajes ante la foto; los *Objetos*, o la pose de los objetos “inductores corrientes de asociaciones de ideas (biblioteca=intelectual), o, de manera más oscura, verdaderos símbolos” (). Y luego agrega tres elementos más: la *Fotogenia*, embellecimiento de la fotografía mediante la iluminación, impresión, revelado que constituyen efectos estéticos diferentes de los efectos significantes; el *Esteticismo*, elementos de referencias culturales de otras artes; y la *Sintaxis*, cuando se trata de una secuencia de fotografías. Raúl Beceyro agrega a estos, otros elementos que el fotógrafo utiliza, como “el punto de cámara, la altura de cámara, la luz, las líneas, los volúmenes, el encuadre. La fotografía, liberada entonces de la hipoteca analógica, podría comenzar a vivir independientemente” (1979, p. 12). Es decir, va más allá del *analogon* con la realidad *tal cual es*, como era su exclusiva concepción en el pasado; para convertirse en un sistema autónomo que tiene sus propias reglas de juego.

Con toda esta nomenclatura, lo que se pretende subrayar es lo que denomina Barthes como *la Retórica de la Imagen*. Más allá de sus apreciaciones técnicas, la fotografía es una posibilidad discursiva con reglas propias de un instante que no volverá. “Todo elemento incluido en esa fotografía participa de su estructura” (Beceyro, 1979, p. 17). Todas las elecciones del fotógrafo conllevan un matiz. Todos los elementos constructivos de la fotografía, son un espejo del fotógrafo que intenta capturar esos momentos a su manera.

Cada disparo es una frase en una historia, así sea una historia vacía. A través del foco, la profundidad de campo, la apertura del diafragma y el punto de cámara, entre otros, el fotógrafo puede destacar algunos elementos u objetos por encima de otros. O por el contrario, tenerlos a todos dentro de foco para igualarlos en peso y contenido utilizando, por ejemplo, un objetivo gran angular. Mediante una velocidad de obturación lenta, la imagen puede obtener un ritmo determinado que dista de la realidad y su tiempo. Otro factor con el que juega la imagen son los planos, como en el arte cinematográfico: de los planos más generales al plano detalle con la fotografía macro. La angulación de la cámara determina también el punto de vista del fotógrafo ante lo fotografiado. Todos estos recursos son herramientas comunicacionales de la imagen fotográfica. Con sus elementos, el fotógrafo no sólo permite que las cosas se vean, o que se vean de cierta manera en el cuadro; sino además expone una organización del mundo con mayor o menor planificación según las condiciones en las que se tomaron las fotos. En palabras de Barthes: “lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente” (citado por Dubois, 1986, p. 66). O como dice Henri Van Lier, es “la idea más intensa del sólo-una-vez” (Ídem, p. 76). Ese captar el instante irrecuperable y lograr su permanencia en el papel fotográfico ¿no es una prótesis de inmortalidad en la búsqueda humana por trascender ante la finitud?

2.2.- La Fotografía como arte y como registro *Lo real y lo artificial*

*Las fotografías son nubes de fantasía
y cápsulas de información.*
Susan Sontag

Philippe Dubois realiza un recorrido histórico acerca de las perspectivas que se han tenido frente a la fotografía en su escrito *El Acto Fotográfico*. En un primer bloque habla de lo que fue la fotografía en el siglo XIX vista como un espejo de lo real. En este sentido, la imagen es un ícono cuya representación se basa en la idea de semejanza con la realidad. Por lo tanto, según esta idea de Dubois, la fotografía distaba del arte y era meramente un proceso técnico sin código, en ausencia del sujeto. Una foto era una copia técnica de lo que veía la cámara y el fotógrafo sólo asistía a la operación.

En un segundo bloque histórico, cuyas separaciones temporales no son tajantes, el autor llega al pensamiento del siglo XX en el cual la fotografía se consideraba como transformación de lo real, como un símbolo cuyo discurso estaba codificado por un sistema convencional de perspectiva, volúmenes, colores, etc. Es decir, en las fotos hay arbitrariedad del fotógrafo y mensajes culturalmente determinados tanto por el autor como por el receptor de la imagen fotográfica.

Y, finalmente, en un tercer bloque, Dubois destaca el nuevo punto de vista en el que se considera a la fotografía como *huella* de una realidad. El autor lleva estas ideas por la vía del discurso del *índex* y la referencia en la cual la representación fotográfica se da por contigüidad física del signo con su referente.

Esta revisión histórica recoge que la fotografía pasó de ser ícono a símbolo y luego a *índex* o signo indicial. Cuando se le consideró sólo un ícono, era impensable su relación con el arte, mas bien eran excluyentes. De hecho, muchos como Picasso defendían la idea de que la fotografía liberó a la pintura de su obsesión figurativa. Luego, cuando se convirtió en símbolo, muchos retratistas de la pintura, por ejemplo, se dedicaron a la fotografía como un nivel superior de su arte, un perfeccionamiento del mismo. Ahora, con respecto a la fotografía como *índex*, tesis central de Dubois, se le otorga a la imagen un valor

absolutamente singular puesto a que esta no se puede desligar de su referente, este siempre retorna. En otras palabras, se abre una dimensión esencialmente *pragmática* de la fotografía en la cual las imágenes no tienen significación en sí mismas, sino que su sentido es exterior a ellas: “ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible” (Dubois, 1986, p. 11). “La foto es *ante todo index*. Es sólo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo)” (Ídem, p. 51). Esta *pragmática* señalada por Dubois le da a la fotografía una relación que le es propia con los signos, el tiempo, el espacio, lo real, el sujeto, el ser y el hacer. Hay una correspondencia de hecho con el acto fotográfico. “Como *índex*, la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su propia *pragmática*” (Ídem, p. 51), de su uso. Esto quiere decir que lo que la define es el hecho de fotografiar, cuyas cualidades unidas conforman su lenguaje. Por lo tanto, una foto es una imagen-acto indesligable.

El autor compara el *índex* fotográfico con signos cuya conexión con sus objetos está determinada por leyes físicas:

En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de «signos» entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso, etc. (Dubois, 1986, p. 48).

Es la *pragmática* previa a la constitución de significados lo que distingue a la fotografía de otros sistemas y medios de representación. Es lo que Dubois denomina *pulsión fotográfica*. No obstante, va mucho más allá de una pragmática; se trata de un protodiscurso al igual que en la poesía de Neruda. Dentro del discurso fotográfico, no obstante, existen distintas ramas, algunas de las cuales cabe mencionar.

2.2.1. - Fotografía artística y documental *Entre lo estético y lo informativo*

En cuanto a la discusión de la fotografía como arte se ha derramado mucha tinta. Comparándola con la pintura, como se dijo anteriormente, sus técnicas de composición son tomadas de esta y llevadas a la imagen fotográfica. No obstante, el espacio y el tiempo de ambas son diferentes. “El espacio fotográfico no está dado. Pero tampoco se construye. Por el contrario

es un espacio a tomar (o a dejar), una selección en el mundo, una *sustracción*” (Dubois, 1986, p. 158). El tiempo de una obra de arte es infinito, se puede volver al cuadro una y otra vez. En cambio, la vida fotográfica transcurre en fracciones de segundos, en esos mínimos instantes de exposición que son de hecho los únicos momentos en los que no hay código, donde el hombre no interviene sino que se entrega al proceso de acto-huella de la imagen en manos de la cámara. Una analogía que ilustra esta idea: “mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y la cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato, la cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos” (Benjamin, 1936, s.p.).

Susan Sontag considera arte y fotografía como dos cosas opuestas: “el pintor construye, el fotógrafo revela.” (1981, p. 102). No obstante, a través de una fotografía artística en la que el fotógrafo monta una puesta en escena determinada y utiliza las técnicas de composición pictóricas —o no—, por dar un ejemplo, ¿no se toma en cuenta la construcción artística de dicha imagen? Es importante subrayar que “la sola presencia de la cámara modifica un hecho, el cual, a su vez, manifiesta esa transformación” (Beceyro, 1979, p. 31). Por lo tanto, el fotógrafo “debe resignarse a registrar algo que él ha contribuido a producir” (Ídem, p. 32), en mayor o menor grado.

María Teresa Boulton expone que “una de las limitaciones que tienen los fotógrafos para ser considerados como artistas, es la vasta popularidad de la fotografía” (Guédez, 1996, p. 7), su presencia en todas las actividades humanas la banalizan como obra. No obstante, los fotógrafos actuales alegan que la representación va más allá de lo fotografiado, que existe una magia, misterio o trascendencia de lo que una foto puede contener por encima de lo que literalmente se encuentra en ella. Poseer una buena cámara no es suficiente para hacerse fotógrafo. “Desde el nacimiento de la popularidad de la fotografía como medio, sus practicantes defienden que una fotografía expresa mucho más que la simple información o representación de una escena” (Drew, 2006, p. 102). La fotografía como arte se sostiene sobre estos argumentos como una modalidad libre de registro en la cual la experimentación del fotógrafo es clave, tanto con las funciones de la cámara y el objeto a fotografiar, como con los procesos de revelado (analógicos o digitales). La fotografía

artística invita a romper las reglas convencionales. Es fundamental la visión del fotógrafo por encima de la técnica o de la tecnología. De hecho, “las tres preguntas fundamentales que se plantea a toda obra de arte (¿qué es lo que hay representado?, ¿cómo ha sido producido?, ¿cómo es percibido?)” (Dubois, 1986, p. 12), caben frente a una fotografía. El arte objetiva la vida y la historia; la fotografía las detiene en su pleno acontecer por un momento irrecuperable y frágil.

La competencia de lectura no prueba que toda imagen o isotopía visual deba ser figurativa o representar una escena. Es posible analizar dos planos autónomos, el icónico o figurativo y el plástico o no figurativo, sin que ninguno de ellos se deba subordinar al otro (Vilches, 1996, p. 43).

Aunque sigue vigente el empeño por contraponer a la fotografía como arte, del registro meramente documental; la discusión de su trascendencia las une. Sea cual sea la intención del fotógrafo, si llevar sus fotos a un cuadro para una sala de una casa, o cubrir un evento para un periódico, o hacer un ensayo fotográfico de un poema; el acto fotográfico sigue siendo en todos los casos la notación de cuanto hay en el mundo con cuantos ángulos posibles. Tournier reconcilia la disyuntiva cuando habla de que el fotógrafo “*inventa* sus imágenes en el doble sentido: las recoge y las crea” (2002, p. 66). Toda fotografía que llega a ser expuesta en un museo alcanza la valoración artística de la misma por pertenecer irremediabilmente al pasado, aunque su constitución original no haya sido esa. Al igual que, por ejemplo, toda fotografía guardada en un álbum familiar se convierte en una reliquia por su referente y lo que significa para quien/es la conservan. Tal vez el arte no es definido como una imitación de la naturaleza sino del ideal, del alma de quien está detrás de él, escondido en la obra, en la foto.

2.3.- La Representación en la imagen fotográfica *Paradojas de la imagen-acto*

*El sentido acosa al hombre:
hasta cuando quiere crear absurdos y sinsentidos.*
Roland Barthes

La fotografía está llena de paradojas. Desde lo técnico, como los números que determinan la apertura del diafragma (*f-stops*), que son inversamente proporcionales a la cantidad de luz que permiten pasar. Un *f-stop* 1.2 (número pequeño) es irónicamente el más abierto de los diafragmas, hasta su representación, es decir, hasta qué punto se limita a reproducir y en qué momento empieza a representar, a significar. Cuántas lecturas puede contener. Cómo abordar dichas lecturas, etc.

2.3.1.- Primera Paradoja *Studium, Punctum*

En primer lugar, la interpretación de una imagen fotográfica depende en gran medida de su recepción, la cual a su vez depende de sistemas culturales que permiten al sujeto que la observa, relacionarse con lo que ve. “La fotografía no es significativa sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos (...) en la «cultura»” (Barthes, 1986, p. 18). Es decir, que la lectura de la fotografía depende del *saber* del lector en cuestión. En este sentido, se consigue otra paradoja que menciona Barthes, y es que de un objeto inerte producto de un proceso mecánico, se obtiene una imagen social cargada de significación cultural que el autor denomina *studium: me gusta, no me gusta* sin más que un interés vago. “Esencialmente la cámara transforma a cualquiera en turista de la realidad de otras gentes” (Sontag, 1981, p. 67).

...es el propio lector quien decide por dónde comienza a mirar, qué mirar, qué isotopías actualizar, cuáles dejar en la *sombra* o narcotizar, etcétera. Y esto no puede ser impuesto por un recorrido normativo de la vista: *El lector tiene el don de la ubicuidad* (Proust, citado por Vilches, 1996, p. 63).

De allí que no solamente entran en juego la representación, interpretación y significación de la imagen fotográfica al momento de su percepción, también se abre una ventana al mundo de la imagen que da lugar

a valoraciones personales de gusto; así como todo tipo de reacción emocional ante la misma. A este toque emocional, Barthes le denomina *punctum*: “es ese azar que en ella *me despinata* (pero que también me lastima, me pinza)” (1980, p. 65). Una persona puede conectar esa imagen con otra imagen mental que tiene y así asociarlas incluso a nivel interior. Sin embargo, es un proceso personal, a diferencia del *studium*, que está siempre culturalmente codificado, el *punctum* no, pues “lo que puedo nombrar no puede realmente pinzarme” (Ídem, p. 100).

“Algunas fotografías siendo imágenes, nos remiten desde un principio a otras imágenes que las fotografiadas” (Sontag, 1981, p. 116). A esto se refiere Miguel Von Dangel en *La palabra como imagen* cuando dice que la imagen es una imagen dentro de otra, dentro de otra, *ad infinitum*, hasta llegar a su origen. Este proceso es el de *reconocimiento* explicado a continuación por Juan Ángel Magariños de Morentin en su texto de semiótica *La recuperación de la memoria visual*:

En el camino hacia la interpretación, una de las primeras operaciones es la de *reconocimiento*. En una semiótica visual, consiste en poner en relación una determinada propuesta perceptual visual —que aquí restrinjo a la posible percepción de una imagen material visual: fotografía, dibujo, pintura, “mancha”, símbolo gráfico, etc. (...), con una imagen visual mental estabilizada y disponible en la memoria—, coincida o no esta puesta en relación con las opciones vigentes en ese sector de la sociedad, vale decir, al margen de la verdad o falsedad de tal reconocimiento. Que se dé esta puesta en relación es el requisito mínimo indispensable, aunque no suficiente, para que pueda llegar a producirse la interpretación de una específica imagen material visual. (2003, pp. 139-140).

Por lo tanto, la relación con la fotografía en su representación tiene distintos niveles de significación. Se puede ver, se puede entender o no, y cuando se ve y se entiende y además se *reconoce*, sino un sentido, al menos “aquello que se hace *visible y asible*” (Ruiz Moreno, 2003, p. 116).

2.3.2.- Segunda Paradoja *La copresencia fotográfica*

Otra paradoja en la fotografía es la simultaneidad de presencia y ausencia. El arte de la fotografía es ese *ha estado ahí* del que habla Barthes que constituye lo que él denomina su *noema*, esa ubicuidad que le es

característica. El fotógrafo presencia un momento, que una vez disparado el clic, abierto y cerrado el obturador, se convierte automáticamente en pasado, en ausencia. “Es un testimonio seguro, pero fugaz” (Barthes, 1980, p. 162) que le otorga una fuerza de evidencia y videncia a la fotografía. “Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose” (Ídem, p. 138). La *pose* que explica el autor es, por ejemplo, que al mismo tiempo en que una persona muestra una foto de su viaje a un amigo, este se encuentra presente tanto en el momento de mostrarla como en la imagen como tal, por lo tanto está ausente en ella. “El acto fotográfico, es un acto de desaparición. Un acto en el cual te eclipsas al mismo tiempo que captas las cosas” (Noailles & Baudrillard, 2006, p. 16).

Esta pseudopresencia y a la vez ausencia, no sólo se limita a lo que está representado dentro de la fotografía, sino también de todo aquello que no se muestra en ella pero que mentalmente se puede completar, es decir, de lo que llama Dubois “presencia virtual”, que es igual de importante. Es aquello que se añade a la imagen que sin embargo está a su lado al momento del clic, un campo ciego que constituye aquello que irrefutablemente está allí al lado del cuadro. “Presencia que afirma la ausencia. Ausencia que afirma la presencia” (Dubois, 1986, p. 77). El fotógrafo que quiere intervenir en lo que registra se encuentra inmerso en este dilema del acto fotográfico. No en vano algunas personas piensan que aquellos viajeros que sólo toman fotos no *disfrutan* el momento. No obstante, la fotografía es, sin lugar a dudas, para sus amantes, un disfrute de los más placenteros; “ofrece tanto participación como alienación en nuestras propias vidas” (Sontag, 1981, p. 177).

El fotógrafo se convierte en una especie de dueño de su clic a través del cual se aproxima al momento, al acontecimiento tanto externo —lo fotografiado—, como interno —proceso del acto fotográfico como tal—. Fotografiar es, así, una manera de conocer, de acercarse al mundo. Es una posesión como lo expone Susan Sontag: “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (1981, p. 14). El retratista Richard Avedon llevó esta noción al extremo, invirtiendo realidad con imagen, cuando a través de la fotografía es como verdaderamente se llega a conocer a las personas que retrata.

Dentro de esta paradoja cabe la conexión que se ha hecho de la fotografía con los mitos de Narciso y Medusa, o como lo relaciona Fontcuberta en *El beso de Judas*, Narciso y el vampiro. Dicha relación parte de la analogía entre la fotografía y el espejo. De ambos esperamos que la imagen regrese como la imaginamos, aunque no siempre sea ese el resultado. Hay espejos cuyo reflejo es deforme, al igual que de la técnica de la cámara pueden surgir imágenes diferentes a la realidad. Narciso es el ser enamorado y obsesionado con su imagen, “la fotografía sustituye —también— la realidad por su visión” (Navarrete, 1995, p. 50). Mientras que el vampiro carece de reflejo y Medusa destruye esa imagen convirtiéndola en piedra. Barthes agrega que ambos mitos se contraponen en el mundo de la representación: “en unos prevalece la seducción de lo real; en los otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición” (1997, p. 41). Son dos posturas de afrontar la imagen-acto.

2.3.3.- Tercera Paradoja *Los sujetos fotográficos*

Dentro del acto fotográfico, de la formación de la imagen-acto absoluta, intervienen tres o más sujetos que menciona Dubois: el sujeto-*spectator* (receptor), el sujeto-*spectrum* (fotografiado) y el sujeto-*operator* (fotógrafo). Idea que también desarrolla Barthes al hablar de la representación fotográfica “en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su *mirada* a un horizonte y en él recorte la base de un triángulo cuyo vértice esté en su ojo (o en su mente)” (1986, p. 94). Según el autor, se cruzan cuatro imaginarios que se enfrentan y moldean al momento de ser fotografiado “soy a la vez: aquel que quiero ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte” (1980, p. 45). Cada imaginario da una lectura determinada de la imagen.

2.3.4.- Cuarta Paradoja *La dimensión espacio/temporal*

En cuanto al espacio, la foto no sólo ocupa el espacio físico del papel impreso que se encuentra allí sino que la imagen que contiene es ese *haber estado ahí* que señala Barthes como *noema* de la fotografía, que la distingue

de otros sistemas de representación. En sus palabras, se trata de una “localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*.” (Barthes, 1986, p. 40). Berenice Abbot escribió: “el fotógrafo es el ser contemporáneo por excelencia; a través de su mirada el ahora se transforma en pasado” (citada por Sontag, 1981, p. 77) y así logra trascender un instante para el futuro. Se trata entonces de “*cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto*” (Dubois, 1986, p. 149). Es la búsqueda por la trascendencia ante la muerte, una dilucidación, esta claridad existencial de que un día dejaremos de estar, es precisamente la esencia del *Libro de las Preguntas* de Neruda; esencia que se intentará pasar de poesía a fotografía.

Por ende, la representación fotográfica va mucho más allá de la semejanza con la realidad a la que era reducida en el siglo XIX. Se trata en esencia de una apuesta comunicacional donde interviene lo incierto del clic: a pesar de que el fotógrafo tenga claro el mensaje y trate de controlar todos los elementos que intervienen en el registro de la imagen, pasa que no siempre consigue lo que buscaba, a veces incluso consigue cosas nuevas, inesperadas. Esta búsqueda, esta curiosidad, es propia de todo el que contempla. “La distancia fotográfica se convierte en el lugar donde vacilan todas nuestras certezas” (Dubois, 1986, p. 89). Lo que el autor llama *distancia fotográfica* no es más que esa separación espacio/temporal que caracteriza al medio. El trayecto entre la expectativa y la realidad, tanto del fotógrafo como de todo el que observa en la fotografía, también entra en la representación fotográfica. O como escribió Diane Arbus, citada por Dubois en su texto: “Jamás he tomado la foto que tenía intención de tomar. Siempre son mejores o peores.” (Ídem, p. 90).

A modo de cierre, Barthes aclara el doble sentido dentro de la palabra *representación*. Por un lado el de la copia analógica por semejanza, y por otro, a nivel etimológico, la re-presentación como el retorno de lo que ya ha sido presentado. El *índex* del semiólogo Peirce en el que el referente no se desliga del signo al cual pertenece. “Quien dice *imagen*, dice ya una situación, un ángulo, un encuadre, una elección” (Escudero, 2003, p. 9) porque una misma imagen contiene, como se dijo, un nivel de significación cultural (símbolo), de registro (ícono) y enunciacional (índex). El juego de los elementos y decisiones

“representa una pequeña dosis de ‘manipulación’: encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, (...) la suma de todos estos pasos se concreta en la imagen resultante, una ‘manipulación’ sin paliativos” (Fontcuberta, 1997, p. 126) que construyen el mundo desde un punto de vista particular de un fotógrafo en una situación determinada.

Dubois amplía las paradojas dentro de la representación fotográfica señalando la existencia de cuatro principios en todo *índex*:

El signo indicial lleva consigo un principio cuádruple de *conexión física, de singularidad, de designación y de atestiguamiento*. (...) *Conexión física* entre la imagen foto y el referente que ella denota: es todo lo que la convierte en una *huella*. (...) De ahí la *singularidad* extrema de esta relación que le da un poder de *designación* característico. (...) ella *atestigua* la existencia (pero no el sentido) de una realidad (1986, p. 50).

Un foto se conecta directamente con el sujeto/objeto fotografiado, es singular y única por ser un clic irreplicable en ese espacio y tiempo determinado, lo cual designa ese *momento decisivo* como lo denomina el fotógrafo Henry Cartier-Bresson y es además testimonio irrefutable de la existencia del mismo.

Otra perspectiva de la imagen fotográfica es la que ofrece Luis Santaella cuando afirma que las imágenes son *hipoíconos*, así como lo son los diagramas y las metáforas. Se trata de “un tipo de representación frágil, dado que la mediación establecida a través de comparaciones de semejanza tiene siempre una naturaleza hipotética y puede, por esto mismo, aceptarse en mayor o menor medida” (2003, p. 41).

Por lo tanto, el sentido de la fotografía es un proceso complejo que implica infinidad de factores a considerar. “La pregunta sin duda ya no es «¿qué nos plantea una foto?» ni «¿qué es lo que puede hacer un filósofo con una foto?»... sino más bien «¿con qué puede tener algo que ver una fotografía, una vez sacada?»” (Denis Roche, 1978, citado por Dubois, 1986, p. 53). Todo esto abre las puertas a la posibilidad de construir un ensayo fotográfico a partir de un poemario, de hacer realidad esa conexión entre imagen fotográfica y la poesía como pregunta de Neruda.

PARTE III

3.- El ensayo fotográfico

Secuencia de imágenes relacionadas e independientes a partir de la palabra poética

*Si pudiera contarlo con palabras,
no me sería necesario cargar con una cámara.*

Lewis Hine

Palabra-imagen es una relación delicada, que merece su propio apartado, ya que la palabra no debe repetir lo que la fotografía dice por sí misma ni viceversa. El ensayo fotográfico suministra un sistema de expresión y de significado vinculado al ejercicio de observación en función de una visión determinada que el fotógrafo imprime en su trabajo. Por lo tanto, la lectura del ensayo dependerá de esta visión.

El género del presente Trabajo de Grado es el ensayo fotográfico, el cual constituirá la pieza final del mismo. Un ensayo fotográfico es una recopilación de una serie de imágenes unidas por una idea, concepto, opinión y, en este caso, fragmentos de la obra de Pablo Neruda. Como todo ensayo, su objetivo es problematizar y deconstruir, no para definir algo, sino para llevar al lector a lo largo de una argumentación determinada.

El ensayo fotográfico, por analogía con el ensayo literario, pretende presentar un tema desde una perspectiva de autor. A diferencia del reportaje o la serie, en el ensayo el punto de vista y la opinión del autor es el elemento esencial. Más que darnos una visión objetiva o exhaustiva del tema, el ensayo nos dice tanto o más sobre el autor que sobre el tema que se trata. (Tomado de http://www.robertomata.com.ve/rmtf_public/secciones03.php?id_seccion=13 Junio, 2011).

Por tanto, lo importante es que el autor se imprima en su ensayo. El ensayo tanto literario como fotográfico, aunque parte de una discusión de argumentos, permite así cierto grado de expresión subjetiva. El clic que constituye el acto fotográfico y su intención, establecen el curso de interpretación del ensayo. En este género, no sólo cuentan las decisiones estéticas del fotógrafo sobre la imagen, sino su propósito. Importa desde dónde pararse para tomar la foto, hasta qué elementos técnicos utilizar, *siempre* en función del contenido. “El ensayo, siendo como es una ‘especulación acerca de

objetos específicos, ya preformados culturalmente', se encuentra en una situación de dependencia respecto a esos objetos preexistentes (en este caso un conjunto de fotografías), que intenta analizar" (Beceyro, 1979, p. 87).

En definitiva, constituye una forma narrativa que expone mediante el montaje, una serie de imágenes acompañadas —o que parten— de la palabra. "La narración vincula los aspectos particulares —subjetivos del fotógrafo— a una situación general hilada a través de un grupo de imágenes, provocando nexos, comparaciones y contrastes que enriquecen y amplían la narración" (Rodríguez Hurtado, 2009, p. 24).

La idea de montaje de la cinematografía rusa es interesante para la construcción de una secuencia de imágenes, como lo es un ensayo fotográfico. El director y teórico del cine, Pudovkin, hablaba del *montaje constructivo*, que consiste en construir a través de detalles de una o varias acciones distintas, una narración completa. De cambiarse el orden de los planos, también lo hace el significado. Luego, Eisenstein propone el *montaje intelectual* donde la idea de la película no se encuentra en sus planos individuales sino en su combinación completa por medio del montaje y así sacudir al espectador con planos que no encajan perfectamente con los demás. Se trata de crear un concepto a través de una narración sintética compuesta por imágenes metafóricas como lo son esos planos *fuera de lugar*. Existen otros tipos de montaje cinematográfico como el *montaje rítmico* o el *montaje expresivo*. Sin embargo, con la idea de Eisenstein se establece suficientemente una afinidad con la narración y lectura continua como la del ensayo fotográfico. Con la imagen fotográfica puesta en un ensayo, sucede lo mismo que con el montaje en cine, la combinación de fotografías, en principio independientes unas de otras compositivamente; da luces del significado y sentido de toda la secuencia completa. Se trata de darle forma a los elementos para construir una narración, mensaje, o en este caso, poesía.

El género parte del fotógrafo documental W. Eugene Smith con su trabajo *Country Doctor* en Estados Unidos, 1948. Según él, un ensayo fotográfico "involucra planeación y reflexión en cuanto a la relación entre las imágenes, como si se tratara de escribir un ensayo escrito" (Jiménez, 2005, p.

21). Se denomina *ensayo* pues lleva de fondo una búsqueda que no necesariamente debe estar respondida pero sí sustentada. Se trata de un ejercicio de introspección más dubitativo que afirmativo, una elucubración por el placer de ella misma; aunque siempre fundamentada.

El término surge del fotorreportaje, en el cual la intención del fotógrafo también es importante. La distinción se encuentra en que el primero debe estar pensado y trata el tema con mayor profundidad que el fotorreportero, quien responde a un editor. No se trata entonces de una agrupación aleatoria de fotografías sino de una conexión entre ellas a la luz de un concepto que les da sentido, sin perder su significado independiente. “Cada fotografía de la serie de un ensayo tiene su significado y es tan representativa como el conjunto” (Billeter, 1996, p. 61). No sólo influye el ordenamiento de imagen en imagen, sino ese hilo conductor que las conecta. Esa idea parte del tema, el cual puede ser de diversa índole; en este caso: la poesía, concretamente el *Libro de las Preguntas* de Neruda. También es relevante el título que se le dé al ensayo, ya que este le da continuidad a las imágenes así como el título del ensayo literario le da sentido a cada párrafo y a cada argumento expuesto. Asimismo, es determinante el resultado del trabajo, el formato de las fotografías, su tamaño, su posición visual.

Como expone Barthes en *Lo Obvio y Lo Obtuso*: “el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento (que los lingüistas llaman suprasegmental)” (1986, p. 21). En este sentido, fotografiar se convierte en una delimitación de la realidad a una forma de ver el mundo. Pero este punto de vista debe ser ordenado de modo tal que la lectura del ensayo sea el canal adecuado para la transmisión de la idea que se quiere delinear: “como cada fotografía es apenas un fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde esté insertada” (Sontag, 1981, p. 116), depende del contexto. Dentro de un ensayo:

es la misma organización secuencial de la imagen la que construye su propia coherencia semántica independientemente de si existe o no un código que la acompañe: basta la imagen. (...) Las imágenes en secuencia crean un sentido que no puede reducirse al valor de las imágenes singulares [Cursiva en el original] (Vilches, 1996, pp. 71-72).

Se podría objetar que la cantidad de fotografías es crucial para la interpretación del ensayo fotográfico; sin embargo, “ni siquiera la serie fotográfica, con su interés secuencial, puede evadir la lectura independiente de las imágenes que sustentan el discurso visual” (Fontcuberta, 1989, p. 32). Una sola foto puede ser de por sí enigmática, a pesar de que “en general, lo breve resulta apretado: la escasez engendra la densidad y la densidad al enigma” (Barthes, 1986, p. 178). Éste *enigma* es esencial y siempre está presente en la fotografía. A propósito de ello, Sontag cita a Arbus acerca de la foto como “un secreto de un secreto; cuanto más te dice, menos sabes” (1981, p. 121). Una buena fotografía no es aquella que explica, sino aquella que invita a la interrogación, a su contemplación en búsqueda del sentido, a la duda. Este es el argumento central de la presente tesis, *la imagen como pregunta*. Pero sin ínfulas de conseguir respuestas, tan sólo recorrer el camino interrogativo de la poesía a la fotografía. En palabras de Eclesiastés: “la incertidumbre nada propone, excepto a sí misma”. Se trata de un vacío liberador “de este poema del ser escrito a grandes razgos de sombra y de luz” (Tournier, 2002, p. 84).

“Parcial, fragmentario, el ensayo puede parecer también caprichoso e incompleto. Como dice Adorno ‘(el ensayo) no empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar, dice o que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado a su final’” (Beceyro, 1979, p. 88). Se trata de argumentar una tesis de forma lógica, para lograr que el lector llegue a sus propias conclusiones. Tienen igual peso la forma y el contenido. Por ende, tiene de filosofía y de poesía pues se pasea entre conceptos e imágenes. Es un género inconcluso e interpretativo que busca decir lo que tiene que decir de modo que agite la conciencia y las emociones del lector. El ensayo está dirigido al que lee, mientras que la poesía al que escucha sus imágenes. Un ensayo fotográfico de poesía está dirigido a ambos. Por lo tanto, se trata de una conciliación de códigos y estructuras comunicacionales.

Como cierre de este apartado, a través del ensayo fotográfico y de las imágenes, el hombre es capaz de *interpretar*, como las pinturas y los dibujos. Pero una imagen de la realidad, no es la realidad en sí misma sino un reflejo ilusorio de ella. “La fotografía es evocación y recuerdo, pauta y referencia, es representación que no sabe mentir (...) ella humaniza porque no miente, pero

también desmitifica porque no puede mentir” (Guédez, 1996, p. 83). Ella representa una mentira cuya verdad o verdades son subjetivas a la interpretación de lo que se ha fotografiado. “La vida en sí no es la realidad. Somos nosotros quienes ponemos vida en piedras y guijarros” (Frederick Sommer citado por Sontag, 1981, p. 200). ¿Se trata de una imagen deformada de la realidad, o de la imagen fiel de una realidad deforme?

3.1.- De la Palabra a la Imagen

¿El huevo o la gallina? Entre la autonomía y la dependencia

La discusión entre palabra e imagen es larga: “unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua, y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen” (Barthes, 1986, p. 30). Para unos, ellas se limitan entre sí; para otros, se liberan en sus manifestaciones particulares.

John Berger establece que “la vista llega antes que las palabras. El niño mira antes de hablar” (2010, recuperado de http://www.eaondatarregia.com/websprofesfiles/minguell/documents/LECTURAS_TEMA_%201.pdf el 22 de agosto de 2011, ¶ 1) Además, agrega que “toda imagen encarna un modo de ver” y que “nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver” (Ídem, ¶ 4). De allí que defensores de la fotografía, como Susan Sontag, expongan que la imagen vale más que mil palabras: “aun un texto absolutamente atinado es apenas una interpretación, necesariamente limitada, de la fotografía que acompaña” (1981, p. 119). Una fotografía es pluralidad de significados que ningún texto podrá restringir de modo absoluto. Puelles cita a Michel Foucault en su texto acerca de la imagen poética de Bachelard cuando habla de la singularidad de la imagen: “no es la imagen proyectada hacia la ausencia de la cosa que ella reemplaza: ella está recogida en sí misma y se da como la plenitud de una presencia” (1998, p. 338). De eso se trata la fotografía como una imagen presente, un índice.

No obstante, otros piensan que la palabra vale más que la imagen. José Antonio Marina afirma incluso que “una inteligencia llena de imágenes y vacía de palabras es una inteligencia mínima, tosca y casi inútil. (...) Necesitamos decirnos a nosotros mil palabras para conseguir ver perfectamente una imagen” (1997,). De igual forma, Hölderlin sentencia que sólo partiendo de la palabra se engendra el pensamiento. “Porque la palabra es ritmo, música, canto. Y las imágenes nos llegan con su propio ritmo. Con el movimiento apropiado de su cuerpo, de su configuración” (Ossott, 2005, p.34).

Lo cierto es que, más allá de las posturas, Palabra e Imagen son dos sistemas comunicacionales independientes que se pueden complementar, si así se quiere, en determinadas ocasiones. “Cada ámbito acentúa su esencia autónoma para asegurar que ni la ‘literalidad’ de la fotografía ni la ‘literalidad’ de la palabra sean transgredidas ni marginadas en sus estatutos sustantivos” (Guédez, 1996, p. 61). Lo que existe son discursos que se mezclan a nuestro alrededor: “no hay sino cadenas flotantes de significantes que circulan, cruzándose unas con otras” (Barthes, 1986, p. 106). De hecho, para este autor, todo sistema en semiótica está relacionado con el lenguaje. Imagen y palabra:

(...) son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega a la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. (Foucault, 1966, recuperado de [http://www.eaondaratarrega.com/websprofesfiles/minguell/documents/LECTURE S_TEMA_%201.pdf](http://www.eaondaratarrega.com/websprofesfiles/minguell/documents/LECTURE_S_TEMA_%201.pdf) el 22 de agosto de 2011, ¶ 12).

Miguel Von Dangel profundiza la relación palabra/imagen reconociendo que *imagen* es ante todo una palabra antes de significar algo distinto de su contenido o representación. Así como la palabra contiene siempre una imagen, “condición sin la cual esa palabra se convertirá en espíritu sin cuerpo, en fantasma, en espejismo sin contorno, en despreciable especulación, [en la nada]” (1997, p. 26). De hecho, uno de los principales autores de la semiótica, Pierce, asevera que “un significado es las asociaciones de una palabra con imágenes, su poder de suscitar sueños [*its dream exciting power*]” (citado por Andacht, 1997, p. 78). Se contienen la una a la otra pero a la vez se bastan por

sí mismos como sistemas independientes. Puelles, citando a Octavio Paz habla de la imagen poética cuando asevera que:

el sentido de la imagen (...) es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir (...). El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier investigación e interpretación (1998, p. 343).

A propósito de esta discutida relación, vale la pena recordar el cuadro de René Magritte, *La traición de las imágenes*, en el que pintó una pipa y debajo de esta incorporó la frase "*Ceci n'est pas une pipe*", "Esto no es una pipa". "Magritte muestra y nombra, y cuando nombra dice que lo que muestra no es lo que uno piensa que es, o no representa lo que uno cree ver; muchos cuadros de Magritte son paradojas, objetos en tensión, en contradicción." (Ardohain, 2010, ¶ 5). El mismo autor, cita al paradójico pintor belga cuando expresó que "de vez en cuando, el nombre de un objeto hace las veces de una imagen. Una palabra puede ocupar el lugar de un objeto en la realidad. Una imagen puede tomar el lugar de una palabra en una proposición". (ídem, ¶ 7).

Por lo tanto, palabra e imagen no son excluyentes ni dependientes. De hecho, son más los aspectos que las unen y relacionan. "‘Imagen’ es representación (...) aunque las imágenes sean verbales o mentales, en última instancia su función es hacer ver" (Ruiz Moreno, 1997, p. 106). En esta misma línea de ideas: "la poesía es escucha y receptividad. La imagen suena, es palabra sonora. (...) Esas imágenes son cargas que el vivir acumula, sedimentos, rachas de memoria" (Ossott, 2005, p.97). Los sentidos, sobre todo lo visual, son puntos en común entre ambas estructuras comunicacionales.

En el pasaje de una estructura a otra, se elaboran fatalmente significados secundarios. (...) Una explicación (...) un énfasis (...) la mayoría de las veces el texto no hace más que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero también a veces el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo y que de alguna manera se proyecta retroactivamente en la imagen, hasta el punto de parecer denotado. (...) A veces, la palabra puede también llegar a contradecir la imagen de modo de producir una connotación compensatoria (Barthes, 1961,).

De acuerdo con Barthes, el mensaje lingüístico se encuentra en toda imagen. El autor asevera que las funciones de dicho mensaje respecto al

mensaje icónico —de las imágenes— es doble: de *anclaje* y de *relevo*. Por *anclaje*, se refiere a fijar los significados de la imagen a través de la palabra; poniendo a esta última por encima de la primera: “el texto toma un valor *represor*, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología” (Barthes, 1986, p. 37). Mientras que el *relevo* constituye aquella palabra que acompaña a la imagen, no para explicarla sino para complementarla: “donde el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción” (Ídem, p. 37), o el discurso; a producir un acontecimiento.

Palabra e imagen, siendo ambos signos —portadores de sentido—, poseen cada uno una forma específica de significación. (...) La significación de la palabra es de naturaleza *simbólica*. La relación que mantiene con su referente es arbitraria, mientras que la relación que la imagen mantiene con su referente es de naturaleza analógica. (Desgoutte, 1997, p. 119).

Las posibilidades de conjugación entre palabra e imagen pueden llegar a ser infinitas. Lo esencial es tener en cuenta las especificaciones de cada sistema y el objetivo de su relación. “Narración y fotonovela, educación y ética discursiva, investigación lingüística y codificaciones digitales, humor e ironía, arabesco y esteticismo, todos estos elementos se encuentran en la fotografía con textos” (Rosa Olivares, recuperado de <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=123>, el 22 de agosto de 2011, ¶ 6). Bermúdez y Choi profundizan que se trata de un:

doble proceso de transformación: por una parte, desplegar lo que la figura condensa con relación al texto y lo que el texto sobredetermina con relación a la figura; por otra, corresponde recentrar la figura y el texto, (...) con el objetivo de hallar nuevamente las verdaderas articulaciones del conjunto (texto y figura) considerado (2006, pp. 78-79).

Por tanto, la *lectura* de una imagen depende de muchos factores dentro de los mecanismos de representación de la fotografía. Sin embargo, cabe agregar que *leer* un ensayo fotográfico, como es el caso de este trabajo, tiene mucho que ver con la lectura verbal. De acuerdo con el teórico Metz: “la *contigüidad posicional* constituye el hecho sintagmático en tanto que tal. (...) El hecho paradigmático está constituido por la *similaridad posicional*” (Bermúdez y Choi, 2006, p. 81). En el ensayo fotográfico, por ejemplo, las imágenes una al lado de la otra construyen el sintagma del discurso visual del trabajo por

contigüidad posicional; sin embargo, el paradigma parte de sus vínculos entre sí dentro del ensayo, lo cual lo dota de sentido. Además, existe según los autores, otro grupo de relaciones de similaridad y contigüidad pero que tienen que ver con los referentes (metáfora y metonimia). De estas conexiones surgen cuatro grandes clases de encadenamiento en el discurso visual:

similaridad referencial + contigüidad discursiva (metáfora puesta en sintagma),
similaridad referencial + similaridad discursiva (metáfora puesta en paradigma),
contigüidad referencial + similaridad discursiva (metonimia puesta en paradigma)
y contigüidad referencial + contigüidad discursiva (metonimia puesta en paradigma). (...) toda figura supone un proceso de figuración. (2006, p. 82-83).

Entre la imagen fotográfica y la imagen poética, palabra/imagen, se establece entonces un juego cuya infinita combinación de variables modifica considerablemente el sentido del ensayo. “La fotografía se verbaliza en el mismo instante en que se percibe; o mejor dicho: no se percibe sino verbalizada” (Barthes, 1986, p. 24). En un mundo en el que abundan las imágenes, a veces la palabra sirve de ancla. Sin embargo, Rosa Olivares, en su escrito sobre las palabras, afirma que “sólo el arte es capaz de aliviar esa contradicción lingüística, de salir indemne de cualquier confusión polisémicas” (recuperado de <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=123>, el 22 de agosto de 2011, ¶ 5). En este orden de ideas, tal y como ya se ha afirmado, se recuerda que Barthes afirma que “toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido” (1936, p. 35).

Ese cuestionar e interrogar el sentido de la vida a partir de lo cotidiano, es el epicentro de la presente tesis, profundizado en el próximo apartado. “Generar el enaltecimiento de lo inédito a partir de lo reconocido es quizás más conmovedor que producir el impacto de lo nuevo a partir de lo desconocido” (Guédez, 1996, p. 31).

3.2.- De la poesía al ensayo fotográfico *La fotografía como paradoja poética*

*La imagen es poesía muda
y la poesía es imagen hablada.*
Simónides

Susan Sontag afirma que la fotografía se acerca más a la poesía que a la pintura, con la cual normalmente se le relaciona. Esto se debe, según la autora, a que la poesía pone acento cada vez más en lo visual:

El compromiso de la poesía con la concreción y la autonomía del lenguaje es paralelo al compromiso de la fotografía con la visión pura. Ambos implican discontinuidad, formas desarticuladas y unidad compensatoria: arrancar a las cosas de contexto (para verlas de una manera nueva), enlazar las cosas elípticamente, de acuerdo con las imperiosas aunque a menudo arbitrarias exigencias de la subjetividad (1981, p. 106).

En palabras de John Szarkowski: “la fotografía es un sistema de selección visual” (citado por Sontag, 1981, p. 202); y la poesía, también lo es.

George Steiner, sin embargo, cuestiona las posibilidades de pasar un poema a otro sistema de comunicación, como una tarea difícil. “La paráfrasis de un buen poema puede ser una mala prosa; pero hay continuidad discernible entre la sombra y la esencia” (2003, p. 32). Son claras las limitaciones y los riesgos de buscar imágenes fotográficas en el lenguaje poético, ya visual por sí mismo.

Neruda, en su autobiografía *Confieso que he vivido*, afirma: “yo no creo en la originalidad. Es un fetiche más, creado en nuestra época de vertiginoso derrumbe. Creo en la personalidad a través del lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentido de la creación poética” (2007, p. 317). Se trata de buscar discursos que reinterpreten a los viejos, de buscar la conexión palabra-imagen a través del ensayo.

Desgoutte plantea la *enunciación audiovisual* y la enfrenta al discurso verbal. En este caso, pasar de la poesía al ensayo fotográfico mediante la figura de la *pregunta*:

El relato audiovisual añade a la retórica del discurso verbal una retórica del discurso visual, estructurando la imagen bajo el modo de la palabra. (...) Mezclan la simbólica de la palabra con la simbólica de la imagen en un juego de interacción compleja. (...) La imagen es una forma de escritura que eterniza o

coagula el flujo visual, así como la escritura verbal eterniza el flujo sonoro (Desgoutte, 1997, pp. 123-124).

3.3.- De las preguntas escritas a la imagen como pregunta *Haciendo poesía con la luz*

*Un hombre laberíntico jamás busca la verdad,
sino únicamente su Ariadna.*
Nietzsche

En *La estética fotográfica*, Fontcuberta afirma que con la llegada de la tecnología y la digitalización de la fotografía, ésta se aleja de su característica indicial; “el índice se desvanece. Todo ello aboca a la fotografía un nuevo estadio epistemológico: la cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción de sentido” (1981, p. 12). Esta característica metafísica de la imagen-acto es el abordaje que el presente Trabajo de Grado le busca dar a la fotografía a través de la poesía. “A veces, una o varias fotos pueden llevar a nuestros sentidos hacia la conciencia; las fotografías provocan en ocasiones emociones tan intensas que llegan a actuar como catalizadores del pensamiento”. (W. Eugene Smith, citado por Montero, 2007).

Sontag considera que la fotografía enajena al fotógrafo de la naturaleza ya que este se aleja de ella para tomar las imágenes potenciales. Es el mismo ejercicio que realiza Neruda en el *Libro de las Preguntas*: alejarse —¿o acercarse más?— a lo cotidiano para verlo con otros ojos, para cuestionarlo todo. Esta paradoja de enajenamiento y participación es propio del acto fotográfico y también de la lectura de poesía. “En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*” (Barthes, 1980, p. 81). Por ende, no es sólo una buena fotografía aquella que nos haga dudar, sino que la actividad de fotografiar en sí misma, es interrogativa, misteriosa y enigmática.

Sin embargo, no se trata de buscar respuestas en el camino, sino de vivir el camino a través de las preguntas. La fotografía como pregunta no intenta responder grandes cuestiones, sino plantearse la incertidumbre en sí misma. Sontag expone que las fotos “son incapaces de explicar nada, son

inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. (...) En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía” (1981, p. 33).

El fotógrafo español, Matías Costa, escribe en su *blog* que la fotografía siempre le permite hacerse preguntas que invitan a reflexionar sobre los diferentes significados de las cosas: “la fotografía, junto con la escritura, me introduce en un proceso de búsqueda que contiene en sí mismo el sentido de la vida” (recuperado de <http://www.matiascosta.blogspot.com/> el 04 de febrero del 2011, 09:58am). En palabras de Fontcuberta: “fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal” (1997, p. 59).

La idea es abordar la pregunta, poética y fotográfica, como un ejercicio contemplativo de lo cotidiano, de lo que nos rodea. Hacer poesía con la fotografía. El fotógrafo Henry Cartier-Bresson afirma que “los artistas de hoy miran menos y piensan demasiado”. El placer está en la observación, sin ínfulas de demostrar nada, sencillamente interesarse en el sentido de las cosas. Él mismo agrega que “tal vez sea preciso renunciar a saber y explicar. Limitarse a mirar.” (1997,).

Michel Tournier habla sobre la fotografía de Jacques Lartigue como aquellos fotógrafos que buscan la eternidad del instante efímero a través de lo conocido: “esta disponibilidad para las alegrías sencillas nos llevan a hablar de primavera” (2002, p. 42). Es la misma observación del mundo que tiene Neruda en el *Libro de las preguntas*. Imágenes que por sus silencios rayan en lo absoluto de la incertidumbre, tanto en poesía como en fotografía.

A modo de cierre, De Stefano establece que

la poesía parece proponernos que el estado natural del lenguaje está lejos de la funcionalidad, muy lejos de la representación a través de signos, de esa duplicación que hace del signo una relación de significante y significación. Precisamente por ello hace de la forma su destino (2006, p. 28).

Ese escape de la palabra poética ocurre también en la imagen del ensayo fotográfico que parte de la poesía. Por tratarse de un ensayo, la imagen cuenta con el placer de la exploración. Además, se trata de un ensayo que parte de preguntas, en ese sentido Adorno asevera que “la satisfacción que la retórica quiere suministrar al oyente se sublima en el ensayo hasta hacerse idea de la felicidad de una libertad frente al objeto” (citado por Rojas Guardia, 1989, p.

53). De eso se trata el presente trabajo de grado, recorrer el camino de la pregunta desde la poesía hasta la fotografía, como ensayo. La descripción de dicho camino, a continuación.

CAPÍTULO II.- MARCO METODOLÓGICO

PARTE I – PROBLEMA

Cualquier cosa que el hombre haga, sepa o experimente sólo tiene sentido en el grado en que pueda expresarlo.
Hannah Arendt.

1.- Planteamiento del problema

¿Cómo representar una selección de estrofas del *Libro de las preguntas*, escrito por Pablo Neruda, mediante un ensayo fotográfico?

2.- Objetivos

2.1.- Objetivo General

Desarrollar un ensayo fotográfico a partir de fragmentos del *Libro de las Preguntas*, escrito por Pablo Neruda.

2.2.- Objetivos específicos

2.2.1.- Conocer los aspectos más relevantes de la obra póstuma de Neruda, especialmente del *Libro de las preguntas*.

2.2.2.- Seleccionar las estrofas o fragmentos de la obra que figurarán en el ensayo fotográfico.

2.2.3.- Definir los criterios estéticos, conceptuales y narrativos que regirán la producción del ensayo fotográfico.

2.2.4.- Tomar las fotografías a incluir potencialmente en el ensayo.

2.2.5.- Elegir las fotografías que formarán parte del ensayo final.

2.2.6.- Determinar un formato para la presentación del ensayo acorde a los resultados del mismo.

2.2.7.- Diagramar la pieza final.

3.- Justificación

La obra de Pablo Neruda comenzó a muy temprana edad. Sin haber cumplido siquiera los 21 años de edad, su obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* le dio reconocimiento internacional. Esto, unido al hecho de que con sólo 23 años fue nombrado cónsul de Chile, coloca a Pablo Neruda como un importante modelo a seguir para las actuales y las futuras generaciones. Queda claro que el maestro Neruda puede ir más allá de la tinta en los libros, que es capaz de transformarse y reinventarse para continuar dejando rastro, ¿y qué mejor rastro en el tiempo, que el que permite dejar la fotografía?

“La fotografía es producto de un contexto y/o situación comunicativa, es mensaje y lleva intención significativa de quien la produce y por quienes la contemplan.” (Elizondo, 2008. p. 83). Se pretende comunicar a esas otras personas que observarán el ensayo, esa visión particular que se logrará de la obra. “Al escoger un ángulo de visión, un encuadre, un tiempo de exposición y un plano de enfoque, el fotógrafo impone su orden” (Shore, 2009, p. 37). La fotografía es mensaje en sí misma por todos los signos utilizados y las referencias que hacen éstos en el archivo cognoscitivo del receptor. Por su parte, el ensayo fotográfico, al igual que el literario, “es como un paseo intelectual por un camino lleno de contrastes, en el que la diversidad de paisajes motiva abundancia de ideas que emanan con naturalidad en el discurso” (Gómez, 1992, s. p.), de allí que la exploración sea un camino válido de la poesía a la imagen fotográfica.

El aporte del presente Trabajo de Grado no sólo pasa por la importancia del poeta en la cultura latinoamericana, sino que, además, abre las puertas a una reinterpretación de la poesía a través de la fotografía, cuya estética y lenguaje le son propias e independientes; es decir, realizar esas preguntas fotográficamente desde nuestro espacio. Se trata de rescatar el *Libro de las preguntas* del desconocimiento general en comparación con otras obras más discutidas de Neruda y de hacerse preguntas poéticas mediante las imágenes.

4.- Delimitación

De la obra completa del *Libro de las preguntas*, se seleccionan doce estrofas que reúnan las distintas temáticas propias de la poesía nerudiana para el montaje de las fotografías que constituyen el ensayo fotográfico de este Trabajo de Grado. Las imágenes a realizar parten de esta selección del libro y son pensadas desde el punto de vista del *índex* de Philippe Dubois, es decir, la fotografía como imagen-acto desligable donde la representación es dada por contigüidad física del signo con su referente. También, de acuerdo con el concepto de *relevo* de Roland Barthes, a la hora de conjugar ambos sistemas comunicacionales, poesía y fotografía. Se habla de *relevo* cuando la palabra que acompaña a la imagen no la explica sino que la complementa para hacer avanzar el discurso, es decir, apartarse de lo literal presente en el contenido del poema y acercarse más a la interpretación metafórica del mismo. La poesía de Neruda es así llevada al plano visual de la imagen para ordenar y presentar finalmente el ensayo fotográfico dirigido a cualquier tipo de público. Las fotografías como tal, son realizadas en la ciudad de Caracas, Venezuela; entre el año 2011 y 2012.

Gómez Martínez (1992) propone que los ensayos no aspiran a decir absolutamente todo, así:

La brevedad del ensayo y el no pretender decir todo sobre tema tratado no significan, por tanto, que el ensayista distancia lo considerado para poder así abarcarlo en una visión generalizadora. Todo lo contrario. La totalidad no importa. Se intenta únicamente dar un corte, uno sólo, lo más profundo posible, y absorber con intensidad la savia que nos proporcione. (s. p.).

Según Sontag (1981; p.33): “las fotografías que por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía”. Una buena fotografía es aquella que intriga, que hace preguntas de manera sencilla. A propósito de ello, Gómez también señala que “en tanto el diálogo se limita en la calidad del público a quien se dirige, el ensayo deja abierto su rango de acción” (1992, s. p.), es decir, la diferencia entre el diálogo y el establecido por el ensayo como género, es que este último queda abierto a interpretaciones y lecturas diversas. De la misma manera, el autor cita a H. V. Routh cuando expone que

los ensayos son como una infinidad de objetos, algunos se recogen en la calle y otros se toman de los mostradores de un museo clásico, todos se miran bajo la misma luz y desde el mismo ángulo, pero ninguno de ellos se examina a fondo desde todos los lados. (ídem,).

La reproducción de las preguntas del libro de Neruda traspoladas a fotografías bajo estas inferencias, es la esencia de lo que se presenta en este trabajo.

PARTE II – MÉTODO

*Todos los caminos son válidos,
a condición de ser caminos y no obstinadas calles ciegas.*
Alfredo Silva Estrada.

1.- Diagnóstico del proyecto

Partiendo de la idea del *eterno presente*, de lo que fue y ya no es; la meta es fotografiar desde nuestro entorno que luego del clic ya será otro, subrayando una visión contemplativa de quien se hace preguntas como Neruda en su momento.

A propósito de Venezuela, se celebran espacios como *Caracas: para bien y para mal*, en los cuales pensadores de distintas ramas dilucidan sobre los espacios de la ciudad. La filósofa Sandra Pinardi (2011) agrega que “Caracas no es, pero ese no ser no es una condición negativa, sino su manera de ser. Es lo que podría ser, su potencia”. Se trata de un espacio de multiplicidades y retazos de individualidades que juntas forman una ciudad como cualquier otra. Construcción a partir del tránsito, del entrecruzamiento de discursos y realidades, de contradicciones y tensiones, de palabra e imagen, de poesía y fotografía, de Neruda y nosotros como fotógrafos.

Una vez determinado el espacio, queda adentrarse en las categorías de juego a considerar para la construcción del ensayo fotográfico, explotando distintas ideas que parten de los temas estipulados por el *Libro de las preguntas* como espacio. De este modo, se trata de ubicar cada estrofa dentro de un *sitio* que constituye su marco de construcción para la imagen final.

En primer lugar, se escogen doce estrofas del *Libro de las preguntas* de Pablo Neruda que reúnan la estructura temática del poeta: lo natural, lo personal y lo general: las abejas, el otoño, el mar, las flores, el niño interno del poeta, el tiempo y la muerte.

Los textos escritos en la etapa final del poeta, nos presentan un sujeto enfrentado irrevocablemente a la experiencia trastocadora de la muerte, en un contexto histórico social también muy específico, de allí que los motivos recurrentes en ellos sean: la vida, la muerte, el silencio, la soledad, el tiempo, la historia, el mar, el amor. (Figueroa S., 1989, p. 5).

2.- Estrofas escogidas

III

Dime, la rosa está desnuda
o sólo tiene ese vestido?

Por qué los árboles esconden
el esplendor de sus raíces?

Quién oye los remordimientos
del automóvil criminal?

Hay algo más triste en el mundo
que un tren inmóvil en la lluvia?

VI

Por qué el sombrero de la noche
vuela con tantos agujeros?

Qué dice la vieja ceniza
cuando camina junto al fuego?

Por qué lloran tanto las nubes
y cada vez son más alegres?

Para quién arden los pistilos
del sol en sombra del eclipse?

Cuántas abejas tiene el día?

IX

Es este mismo el sol de ayer
o es otro el fuego de su fuego?

Cómo agradecer a las nubes
esa abundancia fugitiva?

De dónde viene el nubarrón
con sus sacos negros de llanto?

Dónde están los nombres aquellos
dulces como tortas de antaño?

Dónde se fueron las Donaldas,
las Clorindas, las Eduvigis?

XII

Y a quién le sonrío el arroz
con infinitos dientes blancos?

Por qué en las épocas oscuras
se escribe con tinta invisible?

Sabe la bella de Caracas
cuántas faldas tiene la rosa?

Por qué me pican las pulgas
y los sargentos literarios?

XVI

Trabajan la sal y el azúcar
construyendo una torre blanca?

Es verdad que en el hormiguero
los sueños son obligatorios?

Sabes qué meditaciones
Rumia la tierra en el otoño?

(Por qué no dar una medalla
a la primera hoja de oro)

XVII

Te has dado cuenta que el Otoño
es como una vaca amarilla?

Y cómo la bestia otoñal
es luego un oscuro esqueleto?

Y cómo el invierno acumula
tantos azules lineales?

Y quién pidió a la Primavera
su monarquía transparente?

XXI

Y cuando se fundó la luz
esto sucedió en Venezuela?

Dónde está el centro del mar?
Por qué no van allí las olas?

Es cierto que aquel meteoro
fue una paloma de amatista?

Puedo preguntar a mi libro
si es verdad que yo lo escribí?

XXII

Amor, amor aquel y aquella,
si ya no son, dónde se fueron?

Ayer, ayer dije a mis ojos
cuándo volveremos a vernos?

Y cuando se muda el paisaje
son tus manos o son tus guantes?

Cuando canta el azul del agua
cómo huele el rumor del cielo?

XLII

Sufre más el que espera siempre
que aquel que nunca esperó a nadie?

Dónde termina el arco iris,
en tu alma o en el horizonte?

Tal vez una estrella invisible
será el cielo de los suicidas?

Dónde están las viñas de hierro
de donde cae el meteoro?

XLIII

Quién era aquella que te amó
en el sueño, cuando dormías?

Dónde van las cosas del sueño?
Se van al sueño de los otros?

Y el padre que vive en los sueños
vuelve a morir cuando despiertas?

Florece las plantas del sueño
y maduran sus graves frutos?

XLIV

Dónde está el niño que yo fui,
sigue adentro de mí o se fue?

Sabe que no lo quise nunca
y que tampoco me quería?

Por qué anduvimos tanto tiempo
creciendo para separarnos?

Por qué no morimos los dos
cuando mi infancia se murió?

Y si el alma se me cayó
por qué me sigue el esqueleto?

XLIX

Cuando veo de nuevo el mar
el mar me ha visto o no me ha visto?

Por qué me preguntan las olas
lo mismo que yo les pregunto?

Y por qué golpean la roca
con tanto entusiasmo perdido?

No se cansan de repetir
su declaración a la arena?

3.- Premisas

Una vez determinadas las doce estrofas a partir de los ejes temáticos del chileno en el poema, se procede a extraer del marco teórico seis premisas o tesis a poner en juego utilizadas para la construcción de las posibles imágenes finales, tomando en cuenta las implicaciones fotográficas de cada una de ellas. De modo que “el ensayo desarrolla sus temas partiendo del planteamiento –explícito o implícito- de una tesis. Este último señalamiento es importante porque evidencia el compromiso del escritor, la asunción de responsabilidad en cuanto al objeto de su estudio” (Herrera, s.a., p. 90).

No obstante, las premisas no sólo provienen de la teoría, sino de lo que representa el *Libro de las preguntas* para el equipo de investigación. Lo que plantea Rojas Guardia cuando reformula a Nietzsche y establece que lo importante es preguntarse “¿Qué es esto *para mí*? En el ámbito ubicuo de las ideas, la empresa placentera del ensayo orquestaría aquel ritmo con el que soñaba Barthes: el atópico acorde entonado al unísono por la ciencia y el valor” (1989, p. 53).

Dichas premisas son denominadas en la metodología como categorías de juego, puesto que ello implica una conexión lúdica entre la palabra y la imagen, llevando las distintas tesis a ideas visuales. Esta manera de presentar distintas partes o ideas en un ensayo, es comentada por Macht (1992) a propósito de Rivera, de quien argumenta que “el fragmentarismo le parece condición indispensable en el ensayo actual, aunque no niega con eso que puedan existir otros ensayos, más o menos tradicionales, o lo que algunos consideran “formales”. (p. 45).

En cada par de estrofas habrá una categoría de juego regente, y así se cubren en las doce estrofas, las seis categorías de juego. Sin embargo, a pesar de existir categorías principales para cada estrofa, las demás no se encuentran tan distantes, de esta manera, y como lo apunta Gómez Martínez (1992) entran en juego “El lenguaje metafórico, el giro aforístico, la yuxtaposición de ideas, todo ellos forma parte de un estilo literario, de un conjunto armónico” (s. p.) todas ellas flotan en todo el ensayo como manera de abordar la imagen desde

la pregunta nerudiana. Esto se debe a que existe un hilo conductor dentro de todo el ensayo fotográfico, que lo une como un todo que constituye la propuesta del presente trabajo; lo cual, además, apela a los rasgos característicos de un ensayo literario, trasladados en este caso al ensayo fotográfico.

Cabe subrayar que se escogen seis categorías de juego por establecer la exploración esencial de todo ensayo. Su selección responde, además, a la experimentación que como ensayistas debe estar presente, y que cita Macht (ídem) a propósito de las ideas de Erich Auerbach:

(...) Montaigne tiene un método de trabajo, aunque pudiera parecer un tanto caprichoso a los ojos de un lector casual, ingenuo o simplemente dispuesto a recibir de su lectura la posible fruición. No carece de plan, como se ha visto, y, en cambio, nos señala un "método experimental estricto", el cual corresponde a su objeto (él mismo: Montaigne es objeto de su discurso). (p. 41),

sumándole, también, razones de factibilidad, tiempo disponible, recursos monetarios y recursos materiales con los que se cuentan para la realización de este trabajo. Por estas razones se recurre a establecer un orden de ideas dentro de las matrices, a pesar de que un ensayo no implica necesariamente una estructura previa.

3.1. Presencia/ausencia

La primera categoría de juego se refiere a una característica de la fotografía, presencia/ausencia, como elemento inherente a la imagen de modo que se maneje la idea del *eterno presente*, de lo que fue que ya no es, del Ubi/Sunt, de lo que ya no está, del instante fotográfico y también poético. De allí que los elementos de la poesía se contemplen desde ese punto de vista. Consideramos que esta categoría, en términos formalmente fotográficos, implica imágenes con velocidad de obturación lenta, cuyo contenido se relacione con la simetría o con el vacío, por ejemplo, fotografías nocturnas y/o movidas; y también con la idea del color en contraste con el blanco y negro como ausencia y presencia de los colores.

3.2. Imagen ad infinitum

Esta categoría juega con la idea de una imagen dentro de otra imagen, *ad infinitum*, como lo son tanto un verso de poesía como una fotografía. Si el

verso y la fotografía hablan de lo que fue que ya no es, de lo que ya no está; su unión, en lugar de redundar, debe causar el efecto de la multiplicidad. La misma se puede relacionar fotográficamente con recursos como reflejos, espejos, fotografías u otras imágenes dentro de la imagen, e incluso, diferentes planos situacionales dentro de un solo encuadre.

3.3. Desbordamiento

La idea del *desbordamiento* está presente en la poesía de Neruda, considerado como el *poeta oceánico*, nominal, que se puede traducir fotográficamente a imágenes cargadas de contenido, collages, exceso de elementos ya sea de contenido o técnicos, recursos como el agua o planos que creen tensión, vértigo y/o multitud. Esta idea va de la mano con la de *ad infinitum* como una acumulación de muchas cosas, propia también del ensayo como tal.

3.4. Greguería y aforismo

En este caso, se utiliza un término para cada estrofa del par correspondiente para esta premisa. Recordando que la *greguería* se refiere a la formulación de interrogantes de la realidad con un tono humorístico; mientras que el *aforismo* se entiende como el proceso de pensamiento que nunca termina a partir de una sentencia breve, es decir, una imagen cuyo significado se reformula constantemente a medida que sea vista por distintas personas o en distintos contextos a partir de la ironía, de la ocurrencia y la invención. Fotográficamente, la *greguería* se puede lograr a través de la ironía y el doble sentido. Mientras que el *aforismo*, por su lado, se puede traducir en recursos que den la sensación de un contenido visual que sea difícil de interpretar mas no abstracto, lo cual, dependiendo del espectador, puede desembocar en diferentes lecturas de la misma foto.

3.5. El mar y las tres dimensiones de la palabra

Otra categoría de juego para la construcción del ensayo fotográfico es *el mar* como clave temática no sólo en el trabajo de Neruda sino desde nuestra realidad venezolana. Fotográficamente se trata de imágenes sencillas donde el

agua, el mar venezolano, sobre protagonismo de la poesía a la imagen como pregunta.

El mar va relacionado con las tres dimensiones de la palabra nerudiana a considerar en esta categoría, las cuales son *lo biográfico*, *lo terrenal* y *lo nominal*. Recordando que el primer concepto se refiere a su indiscutible relación con el contexto histórico-social del poeta a la hora de escribir, a lo personal como su niñez, sus vivencias, etc. El segundo se refiere a su conexión temática con la naturaleza siempre presente en sus poemas, a lo material de la palabra como las flores, el otoño, etc. Y el tercero hace alusión a la corriente vanguardista a la que pertenece Neruda donde luchar contra el intelectualismo es una de las características del movimiento, así como a lo concreto, a lo inmediato como la muerte, la ciudad, etc. Sin embargo, estas tres *dimensiones de la palabra* son abordadas en el ensayo fotográfico desde el punto de vista del equipo de investigación, es decir, lo *biográfico*, *nominal* y *terrenal* de cara al equipo de investigación como ensayistas. En términos fotográficos, las tres dimensiones de la palabra llevadas a imagen desde nuestras dimensiones de lo *biográfico*, *terrenal* y *nominal* se traducen en fotografías relacionadas con nuestra niñez y vida en la primera dimensión, y en el caso de las dos restantes se traducen fotográficamente a imágenes concretas del mar y sus paisajes.

3.6. Sonido/sentido

En esta última categoría de juego, se parte del binomio *sonido/sentido* de Jakobson, lo cual se refiere al iconismo en la poesía en cuanto a su doble naturaleza: el sonido material del lenguaje con su sentido más allá del mismo; significado y significante. Se trata de lo que la palabra suena, más allá de su materia, en este caso, el color como elemento sonoro que cause un impacto más allá del sentido. En palabras de Kandinsky, “el color es la tecla, el ojo el macuto, y el alma es el piano con sus cuerdas” (1989, p. 26). Esta idea se entiende fotográficamente a través de imágenes llenas de iconismo, en las cuales se muestren los sustantivos a los que se refiere la palabra pero cargadas de distintos significados, es decir, a través de elementos relacionados.

Imágenes que no sólo digan, sino que suenen, a través de elementos como el color.

A partir de estas seis categorías se construye una especie de juego para establecer un intercambio constante entre la poesía y la fotografía de modo tal que se entreteja un ensayo fotográfico en concordancia con todo lo establecido, y así crear un discurso propio a partir del de Neruda.

Además, se agregan a la exploración, características *generales*, también tomadas de la teoría; presentes en todas las imágenes de la secuencia, como hilo conductor entre las mismas:

En primer lugar, a lo largo de todo el ensayo fotográfico, se maneja la idea de la *sencillez de la imagen* desde una mirada que contempla sin buscar explicaciones. En segundo lugar, todas las imágenes son pensadas desde el punto de vista de *index* de Phillippe Dubois, es decir, la fotografía como imagen-acto desligable donde la representación es dada por contigüidad física del signo con su referente. Toda foto es indicial en ese sentido. También se tiene en cuenta el concepto de *relevo* de Roland Barthes a la hora de conjugar ambos sistemas comunicacionales: la poesía con el ensayo fotográfico. Finalmente, se considera el binomio *metáfora/metonimia* del que hablan Nicolás Bermúdez y Domi Choi. Recordando que la primera establece una relación de analogía entre los términos, es decir, un enlace conceptual de imágenes sustituyéndose entre sí; y la segunda establece una relación más literal con la realidad de imágenes encadenadas. Sin embargo, los límites entre ambos son imprecisos, y las dos se encuentran en la poesía de Neruda. Sus categorías de *similaridad posicional* establecidas por los autores sirven de complemento para establecer el juego en el ensayo, como un tablero de ajedrez. Además, estas premisas establecen imágenes que se alejen de lo literal de modo que cada fotografía acompañe al poema y no lo redunde.

Para llegar a las imágenes, se establece una acumulación ensayística de ideas para la formación del trabajo: desde una posible foto para la estrofa entera, luego, una para cada dístico, y otra para cada sustantivo presente en

la estrofa; esto último, con la finalidad de enriquecer visualmente la pieza final y de pretender un acercamiento a la poesía de Neruda. Este método se apoya en el recurso del poeta de la *enumeración caótica* como una herramienta de acumulación y almacenamiento de experiencias y/o elementos, idea que encaja con lo *nominal* del *Libro de las preguntas* así como el resto de la poesía del chileno. Cada foto para la estrofa completa parte de la temática o idea detrás de la misma. Luego, cada dístico tiene una fotografía para sí, pero en relación visual, formal o de contenido con el resto de la estrofa. Y para los sustantivos mencionados en la estrofa corresponde una imagen literal que, si bien roza el anclaje según Barthes, está allí para recalcar el juego entre sonido/sentido a nivel visual, así como el proceso metafórico/metonímico. De esta manera, el acercamiento visual a la palabra se hace de modo deductivo, de lo general al detalle, de la estrofa completa a sus sustantivos.

4.- Matrices para el vaciado de la tormenta de ideas

Para relacionar las premisas del marco teórico con las estrofas escogidas del *Libro de las preguntas*, se esboza una serie de matrices de vaciado de información en las cuales están presentes las ideas para las posibles fotografías, desde el punto de vista de contenido, así como de técnicas fotográficas pertinentes en cada caso; de cara al tiempo y limitaciones antes expuestas.

Este método de ordenamiento de ideas, cercano quizás a como lo expresa Montaigne, citado por Gómez (1992) “Así como mis pensamientos se presentan, así yo los amontono, ya se precipiten en tropel, ya se arrastren en file” (s. p.) va de la mano con la libertad del ensayo, el cual, como afirma Herrera, es

un género bastante libre, flexible en cuanto a temas, estructura y métodos; de profundo acento personal y, por ello mismo, su forma depende del pensamiento y el estilo de cada autor. En él se combinan lo analítico con lo artístico; la claridad expositiva, lógica, conceptual, con la exigencia literaria. Es un género de análisis y reflexión pero, al mismo tiempo, de creación (s.a., p. 86).

De modo que, si bien se trata de un juego libre de ideas, no está exento de rigor, y es precisamente por esta razón que entran en juego las matrices.

En cada una de ellas se encuentra la estrofa escogida separada en dísticos, identificada con el número que le corresponde dentro de la obra de Neruda. Luego, se encuentra la categoría de juego a tomar en cuenta y sus posibles técnicas fotográficas. Y finalmente, las posibles fotos para la estrofa en general, para cada dístico y los sustantivos presentes en ellas. La finalidad de aplicar esta metodología de trabajo es organizar las ideas de lo que son las fotografías que constituyen el ensayo fotográfico y así asentar una suerte de “base de datos” que aglomere estas ideas con las categorías de juego y su interpretación.

Adicionalmente, se aclara que dicha metodología de matrices parte de crear un orden para abordar el universo casi infinito de los dísticos que componen el *Libro de las preguntas*, a medio camino con la *enumeración caótica* de Neruda, es decir, por el mero principio de enumeración y acumulación de cosas.

4.1 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XXII

Número de estrofa: XXII	Categoría: Presencia-Ausencia	Posibles técnicas: Blanco y negro. Obturación lenta.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Amor, amor, aquel y aquella, si ya no son, dónde se fueron?	Pies tocando el piso, foto debajo de la cama. Soledad.	Un tablero de ajedrez con todas sus piezas, excepto un rey y una reina	Amor, ayer, ojos, paisaje, manos, guantes, azul, agua, rumor, cielo.
Ayer, ayer dije a mis ojos cuándo volveremos a vernos?		Dos piezas de caballo viendo en dirección opuesta, una de ellas es retirada del tablero.	
Y cuando se muda el paisaje son tus manos o son tus guantes?		Un peón delante de todas las piezas contrarias, una mano que lo mueve.	
Cuando canta el azul del agua cómo huele el rumor del cielo?		Ambos grupos de piezas apilados, algunas piezas lanzadas al montón.	

4.1 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XXII

4.2 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLII

Número de estrofa: XLII	Categoría: Presencia-Ausencia	Posibles técnicas: de noche, fotos de tipos de luz.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Sufre más el que espera siempre que aquel que nunca esperó a nadie?	Copa de vidrio llena de humo que escapa de ella.	Semáforo cambiando de luz.	Nadie, arcoiris, alma, horizonte, estrella, cielo, suicidas, viñas, hierro, meteoro.
Dónde termina el arco iris, en tu alma o en el horizonte?		Faros de una calle prendidos.	
Tal vez una estrella invisible será el cielo de los suicidas?		Luz de artefactos electrónicos encendidos en un cuarto todo oscuro.	
Dónde están las viñas de hierro de donde cae el meteoro?		Bombillo roto en el suelo, apagado.	

4.2 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLII

4.3 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° III

Número de estrofa: III	Categoría: Ad infinitum	Posibles técnicas: foto impresa dentro de la foto.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Dime, la rosa está desnuda o sólo tiene ese vestido?	Composición de una máscara en un espejo que está colocado frente a otro.	Fotos impresas de una rosa frente a cuadro de flores y detrás de unos zapatos de flores.	Rosa, vestido, árboles, raíces, remordimientos, automóvil, mundo, tren, lluvia.
Por qué los árboles esconden el esplendor de sus raíces?		Foto del reflejo de una lámpara en fotos impresas de cables sueltos.	
Quién oye los remordimientos del automóvil criminal?		Foto impresa de un "ojo mágico" de una puerta colocado en una reja.	
Hay algo más triste en el mundo que un tren inmóvil en la lluvia?		Foto impresa de una estatua de una mujer dentro de un marco, colocada en el suelo. Efecto de acercamiento y/o movimiento producto del zoom.	

4.3 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° III

4.4 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIV

Número de estrofa: XLIV	Categoría: Ad infinitum.	Posibles técnicas: Foto impresa dentro de otra foto.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivo
Dónde está el niño que yo fui, sigue adentro de mí o se fue?	Montaje o composición de fotos de nuestra niñez.	Una foto impresa de un juguete de la niñez, un Lego, junto a elementos de un adulto.	Niño, tiempo, infancia, alma, esqueleto.
Sabe que no lo quise nunca y que tampoco me quería?		Un libro con fotos de nosotros cuando niños, usada como marcalibro.	
Por qué anduvimos tanto tiempo creciendo para separarnos?		Foto de una chupeta colorida impresa, y un pie descalzo que se aleja de ella.	
Por qué no morimos los dos cuando mi infancia se murió?		Cofre lleno de objetos o fotos de nuestra niñez, colocados en una ventana.	
Y si el alma se me cayó por qué me sigue el esqueleto?		Cenital. Fotos y ropa de una mujer al lado de la cama, se nota el cabello.	

4.4 - Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIV

4.5 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XXI

Número de estrofa: XXI	Categoría: El mar - Dimensión Biográfica de	Posibles técnicas: fotografías de objetos de nuestra cotidianidad.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Y cuando se fundó la luz esto sucedió en Venezuela?	Foto del mar	Foto de tres tipos de flores distintas.	Luz, centro, mar, olas, meteoro, paloma, amatista, libro, verdad.
Dónde está el centro del mar? Por qué no van allí las olas?		Un inodoro en plena descarga de agua.	
Es cierto que aquel meteoro fue una paloma de amatista?		Un mortero lleno de maíz.	
Puedo preguntar a mi libro si es verdad que yo lo escribí?		Foto de todas las fotos que constituyen este trabajo de grado.	

4.5 - Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XXI

4.6 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIX

Número de estrofa: XLIX	Categoría: El mar - Dimensiones de la palabra: terrenal y nominal.	Posibles técnicas: fotos cálidas, colocadas en la arena o bajo el agua.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Cuando veo de nuevo el mar el mar me ha visto o no me ha visto?	Colección de distintos tipos de arenas venezolanas.	Foto de Pies desde atrás, mojándose en el mar, colocada en la arena.	Mar, olas, roca, entusiasmo, declaración, arena.
Por qué me preguntan las olas lo mismo que yo les pregunto?		Foto de una ola retirándose de unos pies colocada bajo el agua y en la arena.	
Y por qué golpean la roca con tanto entusiasmo perdido?		Foto de una ola débil en la arena; tomada bajo el agua, dentro de la arena.	
No se cansan de repetir su declaración a la arena?		Foto de olas reventando, sumergida en el agua y colocada en la arena.	

4.6 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIX

4.7 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° VI

Número de estrofa: VI	Categoría: Desbordamiento	Posibles técnicas: desbordamiento por exceso.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Por qué el sombrero de la noche vuela con tantos agujeros?	Foto de cotufas.	Foto de un cerro en la noche.	Sombrero, noche, agujeros, ceniza, fuego, nubes, pistilos, sol, sombra, eclipse, abejas, día.
Qué dice la vieja ceniza cuando camina junto al fuego?		Foto de una máquina de escribir que ha sido usada.	
Por qué lloran tanto las nubes y cada vez son más alegres?		Fotos de gotas de agua sobre periódico.	
Para quién arden los pistilos del sol en sombra del eclipse?		Foto en contrapicado de edificios altos.	
Cuántas abejas tiene el día?		Foto de gente caminando.	

4.7 - Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° VI

4.8 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° IX

Número de estrofa: IX	Categoría: Desbordamiento	Posibles técnicas: agua como protagonista.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Es este mismo el sol de ayer o es otro el fuego de su fuego?	Foto de cementerio recargado.	Picado de una ducha abierta, agua cayendo.	Sol, fuego, nubes, nubarrón, sacos, llanto, nombres, tortas, antaño, Donaldas, Clorindas, Eduvigis.
Cómo agradecer a las nubes esa abundancia fugitiva?		Vaso de agua desbordarse dentro de la ducha.	
De dónde viene el nubarrón con sus sacos negros de llanto?		Gotas de agua sobre el vidrio de la ducha.	
Dónde están los nombres aquellos dulces como tortas de antaño?		Espejo empañado del baño con escrituras ilegibles y gotas cayendo.	
Dónde se fueron las Donaldas, las Clorindas, las Eduvigis?		Agua yéndose por el drenaje de la ducha.	

4.8 - Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° IX

4.9 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XII

Número de estrofa: XII	Categoría: Greguería	Posibles técnicas: espacio caraqueño o referencial a Caracas.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dística	Sustantivos
Y a quién le sonríe el arroz con infinitos dientes blancos?	Fotografía de tinta de los colores primarios con un poco de negro.	Foto de la franja azul de la bandera nacional con las estrellas.	Arroz, dientes, épocas, tinta, Caracas, faldas, rosa, pulgas, sargentos.
Por qué en las épocas oscuras se escribe con tinta invisible?		Periódicos arrugados.	
Sabe la bella de Caracas cuántas faldas tiene la rosa?		Foto de un cuadro del ávila con una escalerilla a su lado dispuesta a alcanzarlo.	
Por qué me pican las pulgas y los sargentos literarios?		Graffiti urbano con carga social en el mensaje.	

4.9 - Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XII.

4.10 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIII

Número de estrofa: XLIII	Categoría: Aforismo	Posibles técnicas: surrealismo, situaciones inesperadas y de libre interpretación.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Quién era aquella que te amó en el sueño, cuando dormías?	Foto de un par de almohadas flotando en el agua.	Foto cenital de un par de pies en la bañera o ducha.	Sueño, cosas, otros, padre, plantas, frutos.
Dónde van las cosas del sueño? Se van al sueño de los otros?		Foto de pies con zapatos femeninos sumergidos en el agua.	
Y el padre que vive en los sueños vuelve a morir cuando despiertas?		Foto de pies con zapatos masculinos sumergidos en el agua y una sombra sobre ellos.	
Florece las plantas del sueño y maduran sus graves frutos?		Foto de los pies femeninos y masculinos fuera del agua.	

4.10 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XLIII

4.11 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XVI

Número de estrofa: XVI	Categoría: Sonido/sentido	Posibles técnicas: fotografías cálidas.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dísticos	Sustantivos
Trabajan la sal y el azúcar construyendo una torre blanca?	Fotografía en contrapicado de un árbol alto y frondoso.	Un pedazo de queso.	Sal, azúcar, torre, hormiguero, tierra, otoño, medalla, hoja, oro.
Es verdad que en el hormiguero los sueños son obligatorios?		Una hormiga de bronce en la grama real.	
Sabes qué meditaciones rumia la tierra en el otoño?		Detalle de la superficie de un vegetal.	
(Por qué no dar una medalla a la primera hoja de oro?)		Hojas amarillas o marchitas en el suelo.	

4.11 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XVI

4.12 – Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XVII

Número de estrofa: XVII	Categoría: Sonido/sentido	Posibles técnicas: las cuatro estaciones.	
Dísticos	Posible foto - estrofa	Posible foto - dístico	Sustantivos
Te has dado cuenta que el Otoño es como una vaca amarilla?	Foto de un banco en un parque o plaza.	Hojas amarillas dispuestas en forma de vaca.	Otoño, vaca, bestia, esqueleto, invierno, primavera, monarquía.
Y cómo la bestia otoñal es luego un oscuro esqueleto?		Contrapicado y posible contraluz de un árbol deshojado.	
Y cómo el invierno acumula tantos azules lineales?		Foto de raíces de un árbol en tonos azulados.	
Y quién pidió a la Primavera su monarquía transparente?		Foto de un araguaney floreado.	

4.12 - Matriz de vaciado de ideas para la estrofa N° XVII

Una vez ideada y tomada cada imagen con rigurosidad y asesoría fotográfica profesional, se pasó al proceso editorial de escoger las fotos que finalmente constituyen el ensayo fotográfico. A lo largo de la diagramación del ensayo, hay fotografías adicionales, aisladas, que sirven de acompañamiento a las imágenes principales, que corresponden a los sustantivos que Neruda menciona en el *Libro de las preguntas*. Esta idea se acerca a las plegarias de los libros de iluminaciones porque invitan a la interrogante sin respuesta, a la pregunta retórica.

Por último, se entrega una maqueta de lo que podría ser la publicación impresa del ensayo (ver Anexo N°6).

5.- Propuesta Visual

5.1.- Características Generales

Al igual que la insistencia del poeta con la forma, que “se exigen a sí mismos una forma tan plena que sería imposible establecer la distancia entre

su adentro y su afuera” (De Stefano, 2006, p. 28); en el ensayo fotográfico, a pesar de que cada fotografía puede verse independientemente dentro del ensayo, este cuenta con determinadas características de forma y fondo que lo engloban como un todo.

5.1.1.- Encuadres y planos

A lo largo del ensayo fotográfico predominan de planos medios a primeros planos, esto para rescatar la intimidad y los detalles de la poesía de Pablo Neruda. Adicionalmente, en las fotografías propuestas para los sustantivos que conforman el *Libro de las preguntas*, se da preferencia a la técnica macro, es decir, planos detalle que acompañan al resto de las fotografías que conforman el ensayo; sin embargo, la técnica no es exclusiva para todas las imágenes. Los planos cerrados se prestan a la interpretación de la presencia virtual de lo que está alrededor de la toma, que no se ve, idea que ocurre también en la poesía.

5.1.2.- Iluminación

La iluminación de las fotografías incluirá tanto luz natural como artificial, sin embargo, predomina la primera puesto que se trata de elementos u objetos que en su contexto natural y que no necesitaron de una iluminación artificial determinada.

5.1.3.- Formato

En el ensayo predominan las fotografías a color, aunque hay algunas en blanco y negro para subrayar el contenido emocional de algunas imágenes y también para apoyar la premisa de presencia/ausencia de colores en sus extremos cromáticos.

Además, se utiliza exclusivamente el formato digital porque es una técnica que permite acelerar el proceso de revelado y edición fotográfica, así como disminuir los costos de producción del ensayo. Adicionalmente, entre el digital y el analógico, el primero es de mayor conocimiento y manejo para los investigadores.

Todas las fotografías son de formato cuadrado (9x9 pulgadas) ya que se trata de dísticos, por lo tanto los límites horizontal y vertical son iguales, como cada par de versos, usualmente enneasílabos, presentes en el poema.

5.1.4.- Técnicas fotográficas

Dentro de las herramientas de la fotografía utilizadas predominan diafragmas abiertos para acortar la profundidad de campo y acentuar la intimidad de las imágenes, su sentido fugaz, transitorio y su materialidad; así como velocidades de obturación lentas que subrayan la idea de la poesía a la fotografía como campos con espacios y tiempos propios, a veces ajenos a los de la realidad; y proporcionar la sensación de movimiento y dinamismo.

5.2.-Características Específicas de las estrofas

Aparte de lo mencionado, cada categoría de juego y cada estrofa manejan códigos que las unen y diferencian de las demás en términos visuales, de modo que cada una de ellas fue abordada desde un *sitio* determinado. Se entiende dicho *sitio* no sólo como un posible espacio, sino tiempo, idea, concepto, temperatura de color, encuadre, tono; que sirva de hilo conductor de cada categoría y/o estrofa. Cada *sitio* surge de la libre interpretación de la estrofa por parte del equipo de investigación, es decir, a partir de lo que se interpreta, se idea una serie de decisiones visuales. Los *sitios* tienen que ver con la metonimia presente en cada foto como sinécdoque —la parte por el todo— del acto de fotografiar, y con la metáfora como libre asociación de ideas o premisas.

5.2.1.- Estrofas de *presencia/ausencia*

En el caso de la estrofa XXII, se juega con el *sitio* del blanco y negro como presencia y ausencia total del color, esto apoyado en la interpretación temática de la estrofa que parte de la idea de la soledad. Mientras que para la estrofa XLII, se trabajan fotografías cuyo *sitio* es la noche como ausencia de la luz pero considerando la presencia de la misma de modo artificial.

5.2.2.- Estrofas de *ad infinitum*

Las estrofas III y XLIV trabajan con la idea de una foto dentro de otra foto, es decir, una fotografía tomada, impresa y posteriormente colocada para ser incluida en otra fotografía que constituye la imagen final. En la primera estrofa, el *sitio* es la repetición de la imagen, mientras que en la segunda, se añade el tema de la niñez como eje temático de la misma.

5.2.3.- Estrofas de *lo nominal, biográfico y terrenal*

La estrofa XXI trabaja con la idea de la *dimensión biográfica de la palabra* de Neruda, por lo tanto, el *sitio* de las fotografías es la propia biografía del equipo de investigación, es decir, el día a día y la identidad venezolana. Y la estrofa XLIX mezcla las otras dos dimensiones de la palabra, *lo nominal y lo terrenal*, por lo que el *sitio* se ubica en la propia temática de la estrofa: el mar.

5.2.4.- Estrofas de *desbordamiento*

La estrofa VI trabaja con la idea de *desbordamiento* desde el *sitio* del exceso, de la ciudad, su gente y sus medios. Mientras que la IX aborda la categoría de juego desde el *sitio* del agua como elemento desbordante.

5.2.5.- Estrofas de *greguería y aforismo*

La estrofa XII juega con la *greguería*, cuyo *sitio* es la ciudad de Caracas por razones de interpretación socio-política irónica. Mientras que la estrofa XLIII aborda el *aforismo* desde la libre interpretación que permiten las fotografías de agua como *sitio*, así como la perspectiva de los zapatos y los pies relacionados con la temática de la estrofa: los sueños, interpretados como caminos no tan claros como la realidad. Se trata de imágenes llenas de ironía, invención y ocurrencia donde existe el azar, mas no el accidente.

5.2.6.- Estrofas de *sonido/sentido*

Las estrofas XVI y XVII abordan el iconismo de esta categoría de juego desde el *sitio* de la naturaleza misma. Con respecto al *sonido*, la imagen se presta cercana al contenido literal de la estrofa, sobre todo a las estaciones del

año. Por el lado del *sentido* se acerca a los tonos de dichas estaciones, los colores, lo que suena en la palabra de cada estrofa.

PARTE III – PRODUCTO

*He descubierto al tema
después de escribir la historia.*
David Planell.

1.- Ejecución del Plan

1.1.- Contactos

La gran mayoría de las fotografías del presente ensayo fueron realizadas en áreas verdes y espacios abiertos de distintas localidades de Caracas, por lo que no hubo la necesidad de solicitar mayores permisos o autorizaciones para llevarlas a cabo.

Sin embargo, se le solicitó a la Escuela de Comunicación Social una constancia que certificara que el presente trabajo de grado se encontraba en su etapa de ejecución, de manera de presentarla como prueba de que las fotos serían utilizadas para tales fines y no otros.

1.2.- Locaciones

Para las fotografías que requerían ser tomadas en interiores, se utilizaron los espacios disponibles en dos apartamentos ubicados en la zona de La Tahona y Las Esmeraldas, de aproximadamente 120m² cada uno. Tales espacios se acondicionaron de tal manera que se ajustaran a las necesidades particulares de cada una de las fotografías.

Las imágenes de exteriores se realizaron en las áreas verdes de las zonas anteriormente mencionadas. Además, se realizaron otras tomas en los jardines de la Universidad Simón Bolívar, a los que se requirió asistir entre las 8 y 11am de manera que se pudiera aprovechar la luz natural para un mejor resultado.

También se utilizaron los espacios de la Universidad Católica Andrés Bello, en horario nocturno, para realizar otras fotografías que así lo requerían.

Por último, una playa del litoral en horas del amanecer para aprovechar mejor la luz del sol saliente menos encandilante, de cara a obtener el producto esperado en la estrofa XLIX.

1.3.- Recursos materiales, técnicos y humanos

Recursos materiales y técnicos	
Cámara	- Una (1) Canon Rebel Xsi.
	- Una (1) Canon Rebel T1i.
Lentes	- Dos (2) lentes normales (18-55mm 3.5:5.6).
	- Un (1) objetivo Canon fijo (50mm 1:1.8).
	- Un (1) teleobjetivo Canon (75-300mm 1:4-5.6).
Accesorios	- Un (1) filtro polarizador marca Kenko.
	- Un (1) adaptador Neewer Macro.
	- Un (1) adaptador Neewer Angular.
	- Dos (2) memorias SD de 4 y 8 Gb.
	- Un (1) trípode marca Slik, modelo U9000.
	- 6 metros de gabardina negra.
Iluminación	- Dos (2) bombillos de luz blanca de 60V y 5000K.
	- Dos (2) extensiones de 3m con sócate.
	- Dos (2) lámparas blancas estilo chinas para luz difusa.
Equipos	- Una (1) Laptop MacBook Intel Core 2 Duo. 2.13 GHz. 2GB Ram. 160GB DD.
	- Una (1) Laptop MacBook Pro Intel Core 2 Duo. 2.66 Ghz. 4GB Ram. 320GB DD.
	- Un (1) Disco duro externo LaCie modelo 2d quadra de 1TB.
	- Un (1) Disco duro externo WesternDigital modelo Elements de 1TB.
	- Un (1) Disco duro externo WesternDigital tipo Passport de 1TB.
Software	- Adobe Lightroom 3.
	- Adobe Photoshop CS 5.

1.3.1.- Recursos Humanos

Los recursos humanos incluyen a ambos investigadores, Andrés Gómez y Carla Hurtado, realizadores de la totalidad de las fotografías. Académicamente, Eduardo Burger, tutor del presente trabajo de grado, comunicador social, profesor y egresado de esta universidad; y una asesora en fotografía, Sara Maneiro, comunicadora social egresada también de esta universidad y fotógrafa profesional.

Adicionalmente, familiares y amigos que, para contadas fotografías, participaron como modelos o asistentes técnicos. Alicia Hurtado sirvió de modelo para la foto que representa la estrofa XXII. Cristina Gómez sirvió de modelo para las fotografías de la estrofa XLIII. Ver *releases* en anexos N° 2 y 3.

1.4.- Presupuesto

Dado que este trabajo de grado se realizó con bajo presupuesto, se consultaron páginas web que se dedican al comercio de equipos de fotografía y video. Por ejemplo Mercado Libre (<http://www.mercadolibre.com.ve>) y David & Joseph (<http://www.djpro.tv/>). La mayoría de los equipos que se utilizaron, o bien ya eran propiedad de alguno de los miembros de la investigación, o fueron cedidos en colaboración por un tercero.

Presupuesto		
Recursos materiales y técnicos		Precio en Bs. (Aprox)
Cámaras	- Una (1) Canon Rebel Xsi con lente normal (18-55mm 3.5:5.6).	Bs.F 5.000,00
	- Una (1) Canon Rebel T1i con lente normal (18-55mm 3.5:5.6).	Bs.F 7.000,00
Lentes	- Un (1) objetivo Canon fijo (50mm 1:1.8).	Bs.F 1.600,00
	- Un (1) teleobjetivo Canon (75-300mm 1:4-5.6).	Bs.F 1.900,00
	- Un (1) filtro polarizador marca Kenko.	Bs.F 400,00
Accesorios	- Kit de un (1) adaptador Neewer Macro y un (1) adaptador Neewer Angular.	Bs.F 270,00
	- Kit Dos (2) memorias SD de 4 y 8 Gb.	Bs.F 280,00
	- Un (1) trípode marca Slik, modelo U9000.	Bs.F 600,00
	- 6 metros de gabardina negra.	Bs.F 480,00
	- Dos (2) bombillos de luz blanca de 60V y 5000K.	Bs.F 70,00
Iluminación	- Dos (2) extensiones de 3m con sócate.	Bs.F 80,00
	- Dos (2) lámparas blancas estilo chinas para luz difusa.	Bs.F 100,00
	- Una (1) Laptop MacBook Intel Core 2 Duo. 2.13 GHz. 2GB Ram. 160GB DD.	Bs.F 9.000,00
Equipos	- Una (1) Laptop MacBook Pro Intel Core 2 Duo. 2.66 Ghz. 4GB Ram. 320GB DD.	Bs.F 27.000,00
	- Un (1) Disco duro externo LaCie modelo 2d quadra de 1TB.	Bs.F 1.500,00
	- Un (1) Disco duro externo WesternDigital modelo Elements de 1TB.	Bs.F 1.300,00
Software	- Un (1) Disco duro externo WesternDigital tipo Passport de 1TB.	Bs.F 1.100,00
	- Adobe Lightroom 3.	Bs.F 600,00
Impresión y copiado de fotografías	- Adobe Photoshop CS 5.	Bs.F 1.200,00
	-Presupuesto de impresión de 252 fotografías en tamaño 8'x10' en papel mate, con descuento por volumen.	Bs.F 1.512,00
Diagramación, impresión y ensamblaje de pieza final	-Presupuesto para la diagramación de la pieza final, incluida la impresión y ensamblaje de cinco (5) ejemplares.	Bs.F 3.500,00
Total Presupuesto		Bs.F 64.492,00

1.5.- Análisis de costos

Considerando que la gran mayoría de los equipos ya eran propiedad del equipo de investigación o fueron cedidos por terceros en colaboración, sólo se tuvo que adquirir los adaptadores Neewer, el disco duro externo Western Digital modelo Elements de 1TB, la gabardina negra, los bombillos y las extensiones. Estos últimos utilizados para la iluminación artificial de aquellas fotos que así lo requerían. El software para el revelado y retoque digital ya se encontraba instalado en las computadoras del equipo.

De esta manera, los costos reales son:

Análisis de costos		
Recursos materiales y técnicos		Precio en Bs. (Aprox)
Cámaras	- Una (1) Canon Rebel Xsi con lente normal (18-55mm 3.5:5.6).	Bs.F -
	- Una (1) Canon Rebel T1i con lente normal (18-55mm 3.5:5.6).	Bs.F -
Lentes	- Un (1) objetivo Canon fijo (50mm 1:1.8).	Bs.F -
	- Un (1) teleobjetivo Canon (75-300mm 1:4-5.6).	Bs.F -
	- Un (1) filtro polarizador marca Kenko.	Bs.F -
Accesorios	- Kit de un (1) adaptador Neewer Macro y un (1) adaptador Neewer Angular.	Bs.F 270,00
	- Kit Dos (2) memorias SD de 4 y 8 Gb.	Bs.F -
	- Un (1) trípode marca Slik, modelo U9000.	Bs.F -
	- 6 metros de gabardina negra.	Bs.F 480,00
	- Dos (2) bombillos de luz blanca de 60V y 5000K.	Bs.F 70,00
Iluminación	- Dos (2) lámparas blancas estilo chinas para luz difusa.	Bs.F -
	- Una (1) Laptop MacBook Intel Core 2 Duo. 2.13 GHz. 2GB Ram. 160GB DD.	Bs.F -
	- Una (1) Laptop MacBook Pro Intel Core 2 Duo. 2.66 Ghz. 4GB Ram. 320GB DD.	Bs.F -
Equipos	- Un (1) Disco duro externo LaCie modelo 2d quadra de 1TB.	Bs.F -
	- Un (1) Disco duro externo WesternDigital modelo Elements de 1TB.	Bs.F -
	- Un (1) Disco duro externo WesternDigital tipo Passport de 1TB.	Bs.F 1.100,00
Software	- Adobe Lightroom 3.	Bs.F -
	- Adobe Photoshop CS 5.	Bs.F -
Impresión y copiado de fotografías	-Presupuesto de impresión de 252 fotografías en tamaño 8'x10' en papel mate, con descuento por volumen.	Bs.F 1.512,00
Diagramación, impresión y ensamblaje de pieza final	-Presupuesto para la diagramación de la pieza final, incluida la impresión y ensamblaje de cinco (5) ejemplares.	Bs.F 3.500,00
Costo Total		Bs.F 7.012,00

Los montos indicados en los rubros de Impresión y copiado de fotografías y Diagramación, impresión y ensamblaje de pieza final, corresponden con los presupuestos solicitados. Es importante destacar que los presupuestos seleccionados por el equipo de trabajo, fueron aquellos que resultaban más accesibles (ver anexos N° 4 y N° 5).

2.- Selección y ensamblaje de las fotografías

Una vez tomadas las fotografías, se procede a editar, entendiéndolo como el proceso en el que del grueso de material bruto se escogen para el trabajo final aquellas imágenes que se ajusten apropiadamente tanto a los criterios teóricos utilizados como categorías de juego para cada estrofa, como a los criterios fotográficos de composición y estética visual. También son seleccionadas las imágenes que en cada estrofa tengan mayor relación visual y teórica a la hora de componer y entenderse como un todo.

De este proceso editorial, se desprende el proceso de revelado fotográfico, en el que se utiliza el software Adobe Lightroom 3, con el que la manipulación digital de la fotografía se restringe a valores y características propios de la imagen, mejorando, sin cambios realmente drásticos, el contenido visual de la misma.

Para el ensamblaje, se organizan las fotografías en el orden de las estrofas presentado en las matrices: XXII, XLII, III, XLIV, XXI, XLIX, VI, IX, XII, XLIII, XVI y XVII; trabajando por pares según las categorías de juego en el orden correspondiente: *presencia/ausencia, ad infinitum, el mar y las tres dimensiones de la palabra, desbordamiento, greguería y aforismo; y sonido/sentido*. Cada estrofa dentro del ensayo, se ordena empezando por la foto que representa la estrofa completa, seguida de las fotografías de cada dístico en el orden en el cual están escritos, con su respectivo texto en el pie de foto.

2.1.- Propuesta de la pieza final

La diagramación de la pieza es un elemento fundamental para la construcción del ensayo, ya que cada decisión de forma, contenido, color, etc., es fundamental para la más adecuada formulación del discurso fotográfico. En el género del ensayo, establece Herrera que es “donde se da un equilibrio más perfecto entre forma y contenido. Igual peso tiene *lo que se dice* y el *cómo se dice*” [cursivas en el original] (s.a., p. 90).

“El diseño puede considerarse como la expresión visual de una idea. La idea es transmitida en forma de composición. Las formas (sus tamaños, posiciones y direcciones) constituyen la composición en la que se introduce un esquema de color” (Wong, 1999, p. 3). La diagramación no puede separarse del ensayo como un elemento aislado y sin relevancia, al contrario, es parte de la propuesta visual y de contenido. “Un buen diseño es la mejor expresión visual de la esencia de algo, ya sea esto un mensaje o un producto” (Ídem, 2009, p. 41).

Para la propuesta de la pieza final, se entrega un machote cuyo orden sigue los mismos lineamientos establecidos para el ensamblaje del ensayo final, incluyendo el texto de las estrofas completas y las imágenes que corresponden a los sustantivos de cada estrofa, acompañando en la diagramación. A ello se añaden imágenes o diseños de fondo o soporte que permitan establecer el juego entre las premisas para los dísticos de cada estrofa.

Además, cada dístico va fotografiado o escrito por el equipo de investigación para resaltar la idea de la palabra como cosa, la dimensión material de la misma. De este modo, la pieza es un gran acumulado de imágenes que relaciona el ensayo fotográfico con el poeta *oceánico*. Se trata de construir un universo de instantes con las preguntas como protagonistas. Así mismo, la pieza cierra con una fotografía que hace referencia al cuadro de Magritte, *La traición de las imágenes*, mencionado anteriormente, como exaltación de esa relación entre palabra e imagen y de la palabra como cosa, como instrumento.

Las dimensiones de la pieza final son de 20x20cm, con una portada en papel glacé de 250gr de grosor, la tripa en papel glacé de 150gr de grosor, impresos a full color por tiro y retiro. Esta decisión, se suma a la de presentar las fotografías en formato cuadrado de 9x9 pulgadas, siguiendo en la línea de la isometría respetada por Neruda en la obra. Los diseños y diagramaciones finales, se pueden revisar en el anexo N° 6.

3.- Resultados

Dada la extensión de la investigación teórica del presente trabajo de grado, se enfrentó la dificultad de escoger y priorizar algunos de los términos que se traducirían en las imágenes, denominados como categorías de juego. A la hora de llevar las mismas a las fotografías, la más compleja resultó la idea de Barthes del *relevo*, ya que, a diferencia del *anclaje* que redonda la imagen en la palabra, se trata de buscar que las imágenes acompañen a la palabra. Es decir, mediante el *anclaje*, el poema se convierte en un guión para la realización de cada foto, mientras que en el *relevo* se crea un juego de relaciones en el que lo que plantea el poema se ve reflejado de alguna manera en la fotografía, pero no de manera literal. El *relevo* permite, además, apelar a la dimensión de la imagen poética como acontecimiento. La relación palabra/imagen acontece para el lector sin redundarse entre sí.

Este concepto, de la mano con la idea de la *metáfora* y la *metonimia*, obliga entonces a que las fotografías se alejen cada vez más de repetir literalmente lo que el poema dice. Por lo que a la hora de idear las imágenes no-literales, la relación entre las categorías de juego y la temática de cada estrofa, constituyó la mayor dificultad. El desplazamiento y en otros casos la condensación, se suman al dilema de lo metafórico y metonímico a la hora de tomar las fotos.

Otro reto fue la diagramación y organización de las fotografías para la propuesta de un libro impreso como pieza acompañante del trabajo, ya que la disposición de las fotografías, así como de las palabras dentro de una estrofa, es crucial para su significación y lectura. Por tratarse del *Libro de las preguntas*

de Neruda, la organización se hizo de acuerdo con la estructura de las estrofas y sus dísticos, pero regidas por las propias premisas establecidas para la presentación y ejecución de cada uno de los seis pares de ellas.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Tanto la palabra poética como la fotografía son sistemas comunicacionales cuyos elementos pueden estar cargados de significados. El trabajo consistió en una búsqueda en la que ambas estructuras dialogasen. El resultado es una convivencia de discursos que surgió de una experimentación para la construcción de un ensayo fotográfico que invitara a reflexionar, a hacernos algunas de las preguntas que se hizo Neruda en su momento y espacio.

El ensayo de fotografías se formó a partir de categorías teóricas que invitan al juego en cada una de las imágenes. La idea de vivir el *eterno presente* a través de la interacción entre Neruda y la cámara, abrió una serie de posibilidades en las fotografías, una serie de preguntas. Un trabajo de grado que busca acompañar fotográficamente al *Libro de las preguntas* del poeta chileno y que no da respuestas, sino que vive las preguntas desde nuestro espacio y tiempo como tesis. En eso consistió esta propuesta: caminar de la palabra a la imagen a través del ensayo fotográfico, convirtiendo la lectura en un posicionarse ante el poema y desde allí transformar la idea que nos hacemos del mismo, en una imagen que sirva de metáfora, no necesariamente del verso, sino de nuestra interpretación personal del *Libro de las preguntas*.

El método utilizado de las matrices de ideas fue de gran utilidad a la hora de asentar la teoría en las imágenes. Se trata de una propuesta propia recomendada como posibilidad metodológica ante un trabajo con cortos antecedentes. De igual manera, la creación de una gran matriz en la que todas las categorías de juegos afecten por igual a todas las estrofas, podría traer más resultados e infinidad de nuevas posibilidades de exploración para ser llevadas a imagen. Sin embargo, se trata de un ensayo, el cual no implica necesariamente una estructura previa; se necesitó estructurar las ideas por el factor tiempo y recursos. Por otro lado, también sería interesante el planteamiento inverso: de la imagen a la palabra, o quizás, incluso, hacer poesía con fotografía sin partir de una palabra previa.

Se recomienda, de igual manera, que para proyectos similares se cuente desde el inicio con los equipos técnicos, principalmente por los bajos costos en los que habría que incurrir y porque así, una vez definido el concepto de las fotografías, el desarrollo se puede hacer simultáneamente entre los integrantes. También es importante adentrarse en el objeto que se estudia, no revisar sólo lo esencial, sino lo profundo, lo que de verdad toque su fibra central; de ahí en adelante, se cuenta con más y mejores aspectos con los que jugar al momento de conceptualizar ideas para los elementos del ensayo.

Además, por tratarse de un ensayo, implica constante exploración, lo cual hace que la primera imagen quizás no sea la definitiva. Por esta razón, en muchas ocasiones, la búsqueda tomó más del tiempo estimado para la toma de fotografías. Por lo tanto, se recomienda empezar la exploración con tiempo de sobra para ensayar, mucho antes del proceso de ensamblaje. De igual manera “no existe regla, por esencial que nos parezca, que en alguna circunstancia, sea ésta excepcional si se quiere, no se pueda ser suprimida” (Gómez, 1992, s. p.). En este sentido, cabe subrayar que todos los resultados llegaron precisamente por exploración, como quien se enfrenta a un juego de ajedrez y descubre su final cuando la partida termina.

Fue un camino de la mano de la pregunta retórica, aquella que no busca respuesta pero que por el hecho de interrogar invoca una participación o intento de diálogo con el lector. El ensayista siempre entabla un juego con su lector y con la materia misma de su ensayo. En este caso, por tratarse de fotografía, de la parte por el todo como un acto, una ubicación, una pose o posición, como una ficha de ajedrez que espera ser movida de regreso por el lector. El ajedrez que abre el ensayo fotográfico establece ese exordio con el otro, que continua con la imagen misma como ficha del juego, del intento de diálogo, como en una plegaria. Se trata de una invitación a todos a vivir y a jugar con las preguntas de Neruda a través de esta propuesta fotográfica. Un juego que desborda por *enumeración caótica*, se escapa de sí por la ironía de la *greguería* y el *aforismo*, se pierde y multiplica *ad infinitum*, y reposa en la libertad del *sonido/sentido*. Un discurso propio que regresa a su lenguaje como potencia en tránsito.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, A. (1966). *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (3ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana S.A.
- Arдохain, C. (2010). *Magritte, el pintor paradójico*. Recuperado el 10 de abril de 2012 de <http://www.letralia.com/225/articulo03.htm>.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. París: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1980). *La Cámara Lúcida, notas sobre la fotografía*. s.c.: Editorial Paidós.
- Barthes, R. (1961). *El mensaje fotográfico*.
- Baudrillard, J., & Valiente Noailles, E. (2006). *Los exiliados del diálogo*. s.c.: Editorial Sudamericana.
- Beceyro, R. (1979). *Sobre la fotografía, ensayo*. Editorial de la Universidad Simón Bolívar, Equinoccio, Caracas.
- Benjamin, W. (1936). *El arte en la era de la reproducción mecánica*. Traducción de Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Madrid, 1973.
- Bellini, G. (2009). *Viaje al corazón de Neruda*. Editorial del cardo, facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Edit. Gustavo Gili, Barcelona. Recuperado el 22 de agosto de 2011 de http://www.eaondatarregga.com/websprofesfiles/minguell/documents/LECTURAS_TEMA_%201.pdf.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. (7ma ed.) México: Editorial Porrúa, S.A.
- Bermúdez, N. Y Choi, D. (2006). *Metáforas en uso. Metáfora y metonimia en el lenguaje visual*. Edit. Biblos, Ciencias del lenguaje, Argentina.
- Billeter, E. (1996). *Canto a la realidad: fotografía latinoamericana (1860-1993)*. Lumverg, Editores de España.
- Cárcamo-Huechante, Luis. E. (2006). *La economía poética del mar: patrimonio y desbordamiento en 'Maremoto' de Neruda*. Universidad de Harvard, Revista Iberoamericana, Vol. LXXII, Núms.215-216, Abril-Septiembre.
- De Stefano, V. (2006). *Poesía y modernidad, Baudelaire* (1ª ed.). Caracas: Editorial Equinoccio.
- Díaz, C. (1979). *La poesía póstuma de Pablo Neruda*. España.
- Diccionario de figuras retóricas* (s.f.). Recuperado el 9 de abril de 2012 de <http://es.scribd.com/doc/7170204/Diccionario-de-Figuras-Reticas>

Drew, H. (2006). *Fundamentos de la fotografía – introducción a los principios de la fotografía contemporánea*. Barcelona: Editorial Blume.

Dubois, P. (1986). *El Acto fotográfico - de la representación a la recepción*. Ediciones Paidós.

Escudero, L., Klinkenberg, J. M., Santaella, L., Andacht, F., Ruiz Moreno, L., Desgoutte, J. P., y otros. (2003). *Iconismo - el sentido de las imágenes. deSignis 4*. Argentina: FELS Gedisa Editorial.

Estrada, A. S. (2007). *La palabra transmutada, la poesía como existencia*. Caracas, Venezuela: Otero Ediciones.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas, fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA. GG.

Fontcuberta, J. (2002). *La estética fotográfica, una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA. FotoGGrafía.

Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Edit. Fábula Tusquets Editores.

Foucault, M. (1966). *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Recuperado el 22 de agosto de 2011 de http://www.eaondaratarrega.com/websprofesfiles/minguell/documents/LECTURES_TEMA_%201.pdf.

Galiana, A.; Casas, J. (2009) *Manual de retórica española* (5ta ed.) Barcelona: Editorial Ariel. Recuperado el 9 de abril de 2012 http://books.google.co.ve/books?id=z1liIDMfqhgC&lpg=PA130&ots=W_AyRBP6in&dq=en%20la%20ret%C3%B3rica%20interrogatio&hl=es&pg=PA6#v=onepage&q&f=false.

Gamal, O. (2007). *Pablo Neruda España en el corazón explico algunas cosas*. Recuperado el 17 de agosto de 2011 de <http://gamalomar.blogspot.com/2007/08/espaa-en-el-corazn-explico-algunas.html>.

Gómez M, J.L. (1992). *Teoría del ensayo*. Editorial UNAM, México.

Grassi, E. (2003) *El poder de la fantasía: Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*. (1º ed.) Barcelona, España: Anthropos Editorial. Disponible en http://books.google.co.ve/books?id=VJLJMGP5k1cC&pg=PA25&dq=grassi+wit&hl=es&sa=X&ei=kpSDT6q_OrCC0QHwwbXFBw&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Recuperado el 9 de abril de 2012

Guédez, V. (1996). *La poética de lo humano en 5 fotógrafos venezolanos*. Venezuela: Consejo Nacional de Cultura.

Herrera, E. (s.a.). *El reportaje, el ensayo*. Editorial Equinoccio. Caracas, Venezuela.

Jiménez, M. (2005). *El ensayo fotográfico como diseño de información*. Universidad de las Américas de Puebla, México. Recuperado el 27 de enero de 2010 de

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldf/jimenez_r_mc/capitulo_2.html

Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Traducido por Elisabeth Palma. Editorial Prima editora de Libros, S.A. México.

Kirchof, E.R. (2001). *Literatura como lenguaje: el legado de Roman Jakobson*. Traducción al español por Milton Hernán Betancor. *Antares*, nº2, Julio-Diciembre, 2009.

Mata, R. (2008). *Cursos: Ensayo Fotográfico*. Recuperado el 10 de Diciembre de 2010 de Roberto Mata Taller de Fotografía:
http://www.robertomata.com.ve/rmtf_public/secciones03.php?id_seccion=13.

Macht de Vera, E. (1992). *El ensayo contemporáneo en Venezuela*. Monteávila editores. Caracas, Venezuela.

Mondoñedo, M. (2004). *El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú. Revista electrónica de estudios filológicos, Núm.7, Junio. Recuperado el 05 de julio de 2011 de
<http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/lnerudadborgesadan.htm>.

Navarrete, J.A. (1995). *Ensayos desleales sobre fotografía*. Venezuela: Colección Enfoco.

Neruda, P. (1978). *Para nacer he nacido*. Editorial Círculo de lectores, Bogotá.

Neruda, P. (1974). *Libro de las preguntas*. Editorial Losada S.A. Buenos Aires.

Olivares, R. *Palabras*. (s.a.) Artículo para la revista Exit. Recuperado el 22 de agosto de 2011 de <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=123>.

Ossott, H. (2005) *Cómo leer poesía, ensayos sobre literatura y arte*. Bid & co. Editor, colección intramundos, Venezuela.

Paz, O. (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. (1ª reimpresión ed.). Caracas: Editorial Planeta Venezolana.

Paz, O. (1972). *El arco y la lira* (4ª ed.). D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Poe, E.A. (2006). *Ensayos sobre poesía*. Otero Ediciones, Venezuela.

Puelles Romero, L. (1998). *La fenomenología de la imagen poética de Gastón Bachelard*. Revista de Filosofía, Universidad de Málaga, España.

Quilis, A. (1975). *Métrica española* (6ª edición ed.). Madrid: Editorial Ariel.

Real Academia Española (2001) *Diccionario de la lengua española*. 22ª Edición. Tomo Nº 5.

Rodríguez Hurtado, A. (2009). *Ensayo fotográfico, itinerarios sobre el objeto artesanal producido en el valle de Quíbor*. Tesis de grado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Rodríguez P., O. (2005). *La interrogante como expresión poética de la incertidumbre nerudiana*. Facultad de Filología Española, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, España. Recuperado el 03 de julio de 2011: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012005000100006&script=sci_arttext

Rojas G, A. (1989). *El Caleidoscopio de Hermes*. Editorial Alfadil, Caracas, Venezuela.

Shore, S. (2009). *Lección de fotografía, la naturaleza de las fotografías*. Nueva York: Editorial Phaidon.

Silva Rhetoricae (s.f.) Recuperado el 9 de abril de 2012 de <http://rhetoric.byu.edu/>

Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, Trad.) Barcelona, España: Editorial Edhasa.

Steiner, G. (2003). *Lenguaje y Silencio*. Gedisa Editorial.

Teitelboim, V. (1990). *Neruda*. Editorial Arte y Literatura, ciudad de la Habana.

Tournier, M. (2002). *El crepúsculo de las máscaras*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA. FotoGGrafía.

Vilches, L. (1996) *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. (6ta reimpresión). Buenos Aires; Editorial Paidós.

Von Dangel, M. (1997). *El pensamiento de la imagen y otros ensayos*. Venezuela: Epsilon Libros.

Wong, W. (1999). *Principios del diseño en color*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, España.

Wong, W. (2009). *Fundamentos del diseño*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, España.

Yurkievich, S. (1984). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Editorial Ariel, S.A. Barcelona.

Zambrano, M. (1989). *Filosofía y poesía*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

ANEXOS

Anexo N° 1 - Constancia de Trabajo de Grado emitida de la Escuela de Comunicación Social de la UCAB.



A QUIEN PUEDA INTERESAR

Por medio de la presente certifico que los alumnos **Carla Hurtado Maury** C.I. N°18.588.628 y **Andrés Gómez Viso** C.I. N°18.941.091, son estudiantes del 10mo semestre en la Escuela de Comunicación Social.

Actualmente se encuentran realizando su Trabajo Especial de Grado, titulado "Entre el verso, la palabra y la fotografía", ensayo fotográfico del libro de las preguntas de Pablo Neruda.

Este trabajo, será utilizado sin fines de lucro y constituye un requisito indispensable para obtener su título como licenciados en Comunicación Social.

Constancia que se expide a petición de la parte interesada a los trece días del mes de Febrero de dos mil doce.



Lic. Elisa Martínez
Coordinadora de Trabajo de Grado y Pasantías
Escuela de Comunicación Social
UCAB

Anexo N° 2 - Release de Alicia Hurtado.

Entre el verso, la pregunta y la fotografía

Un ensayo fotográfico del *Libro de las preguntas*, de Pablo Neruda.

RELEASE

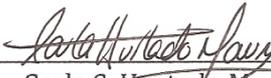
Yo, Alicia Hurtado Navay, C. I. 15834919, autorizo a Andrés E. Gómez V., C.I. 18.941.091, y a Carla S. Hurtado M., C.I. 18.588.628, estudiantes de Décimo semestre de Comunicación Social de la UCAB y realizadores del Trabajo de grado *Entre el verso, la pregunta y la fotografía*, para que utilicen libremente mi imagen en cualquier tipo de publicación, sea digital o impresa, que sea de provecho para la realización de dicho trabajo de grado.

Quien autoriza,


Nombre: Alicia Hurtado Navay
C.I.: 15834919

Los autorizados,


Andrés E. Gómez V.
C. I. 18.941.091


Carla S. Hurtado M.
C. I. 18.588.628

Anexo N° 3 - Release de Cristina Gómez.

Entre el verso, la pregunta y la fotografía

Un ensayo fotográfico del *Libro de las preguntas*, de Pablo Neruda.

RELEASE

Yo, Cristina Gómez, C.I. 20229644, autorizo a Andrés E. Gómez V., C.I. 18.941.091, y a Carla S. Hurtado M., C.I. 18.588.628, estudiantes del Décimo semestre de Comunicación Social de la UCAB y realizadores del Trabajo de grado *Entre el verso, la pregunta y la fotografía*, para que utilicen libremente mi imagen en cualquier tipo de publicación, sea digital o impresa, que sea de provecho para la realización y presentación del mismo.

Quien autoriza,

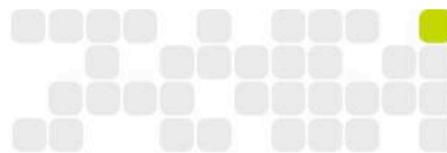
Nombre: Andrés E. Gómez V.
C.I.: 20.229.644

Los autorizados,

Andrés E. Gómez V.
C. I. 18.941.091

Carla S. Hurtado M.
C. I. 18.588.628

Anexo N° 4 - Presupuesto de Bliss Soluciones Creativas, C. A.



blisscreativa@gmail.com

PRESUPUESTO No. 076

NOMBRE O RAZÓN SOCIAL: Carla Hurtado Maury

FECHA DE EMISIÓN: 28/02/2012

DOMICILIO FISCAL: La Tahona, Caracas.

LUGAR DE EMISIÓN: Caracas

TELÉFONOS: (0212) 945.10.99

RIF O CÉDULA DE IDENTIDAD: V- 18.588.628

CANTIDAD	DESCRIPCIÓN	PRECIO UNIT.	TOTAL (Bs.F)
1	Asesoría en diseño de libro fotográfico - Elaboración de "machote" - Diagramación de fotos y textos - Elaboración de boceto y arte final	1.350,00	1.350,00
5	Asesoría en diseño de libro fotográfico - Medidas: 20 x 20 cm - Portada en glacé 250gr - Tripa en glacé 150gr - Impresión full color - Incluye prueba de color	440,00	2.200,00
TOTAL FACTURA: Tres mil novecientos setenta y seis 00/100 bolívares fuertes.		SUB-TOTAL	3.550,00
FORMA DE PAGO: Contado.		I.V.A. 12%	426,00
		TOTAL A CANCELAR	3.976,00

Urb. Las Mercedes, Calle Veracruz, Res. La Hacienda, Piso 3, Oficina 13-D, Caracas, Venezuela.
Teléfonos: (0212) 993.26.15 / 78.79 - Celular: 0412.301.11.67 – e.mail: blisscreativa@gmail.com

Anexo N° 5 - Presupuesto de CBA Publicidad.



Calle 6 con calle 9, Edif. FONO. PB. Zona Industrial
La Urbina, Caracas.
Telf. 0212 241.3584/241.0384/241.2432/241.0384.
e-mail: aidamarinucci@cbapublicidad.com
RIF. J-00294306-8

PRESUPUESTO No. 899

Caracas, 10/02/2012

ATN. CARLA HURTADO

ALBUM FOTOGRÁFICO / TESIS UCAB

Diseño y diagramación de libro fotográfico: machete, diagramación, arte final	1.950,00 Bs.
Impresión de libro fotográfico: Medidas: 20 x 20 cm, portada en glacé 250gr, tripa en glacé 150gr, Impresión CMYK, incluye prueba de color	3.500,00 Bs.
	TOTAL: 5.450,00

CONDICIONES DE PAGO:

PRECIOS VALIDOS POR 3 DÍAS A PARTIR DE LA ENTREGA DEL PRESENTE PRESUPUESTO
ESTOS PRECIOS NO INCLUYEN IMPUESTO.

Anexo Nº 6 - Propuestas de diseño y diagramación de la pieza final

Portada y reverso de la misma.



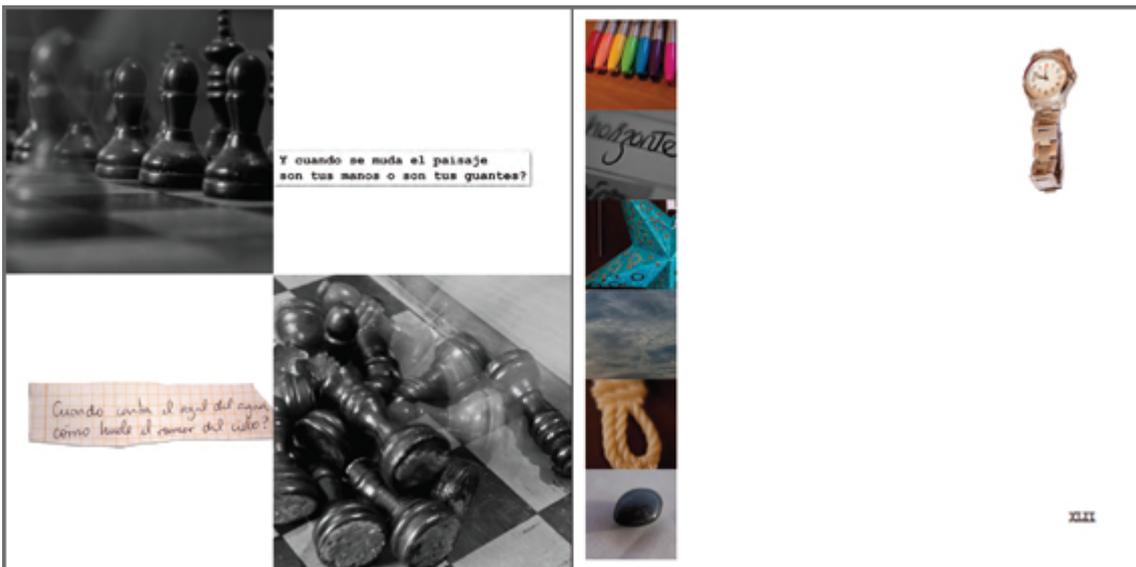
Dedicatoria y página 1.



Páginas 2 y 3.



Páginas 4 y 5.



Páginas 6 y 7.



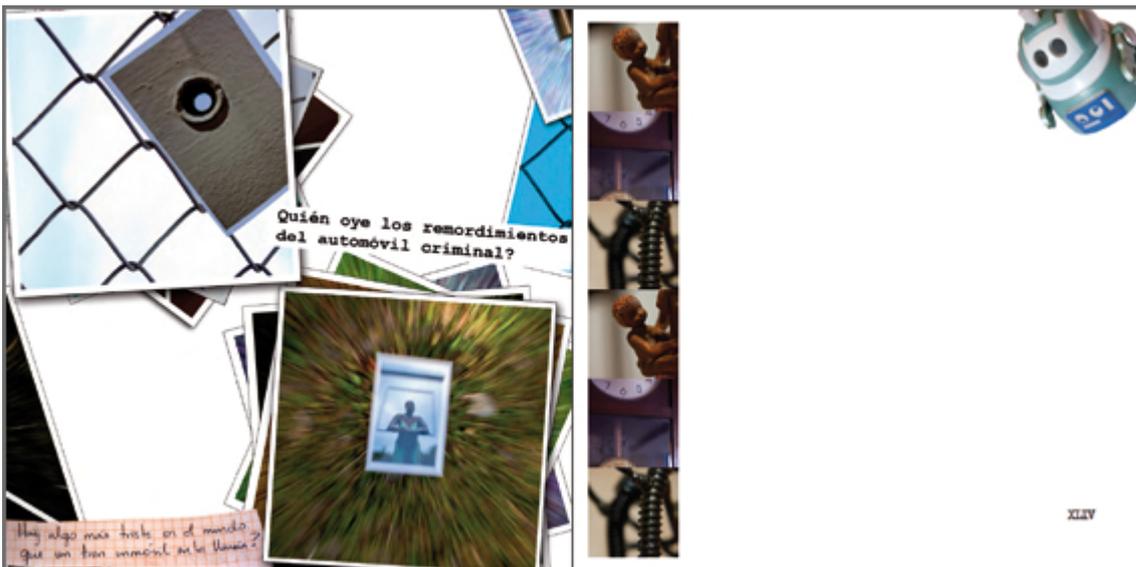
Páginas 8 y 9.



Páginas 10 y 11.



Páginas 12 y 13.



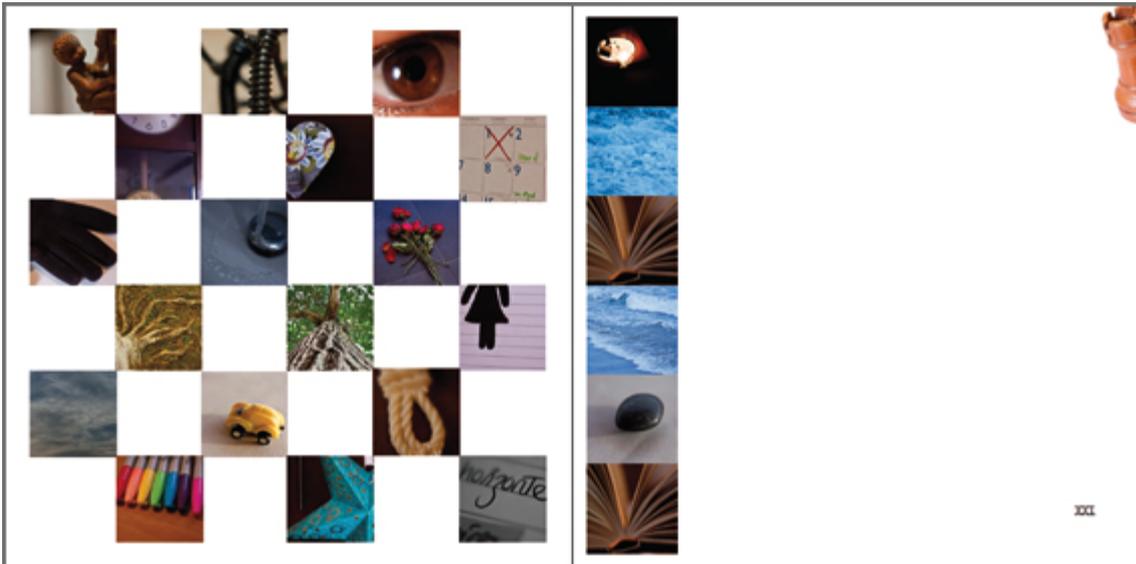
Páginas 14 y 15.



Páginas 16 y 17.



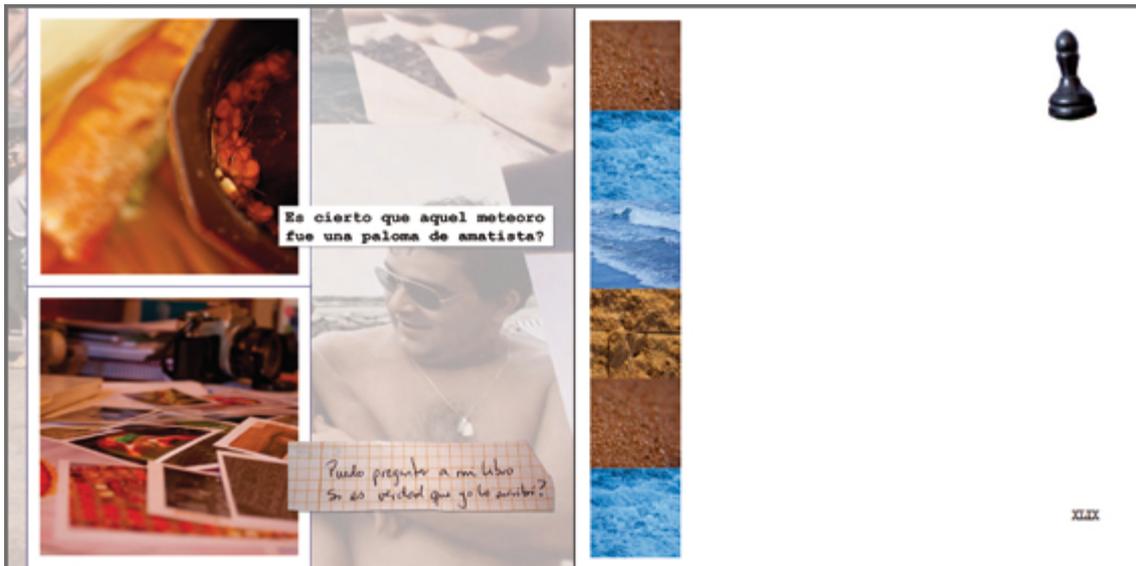
Páginas 18 y 19.



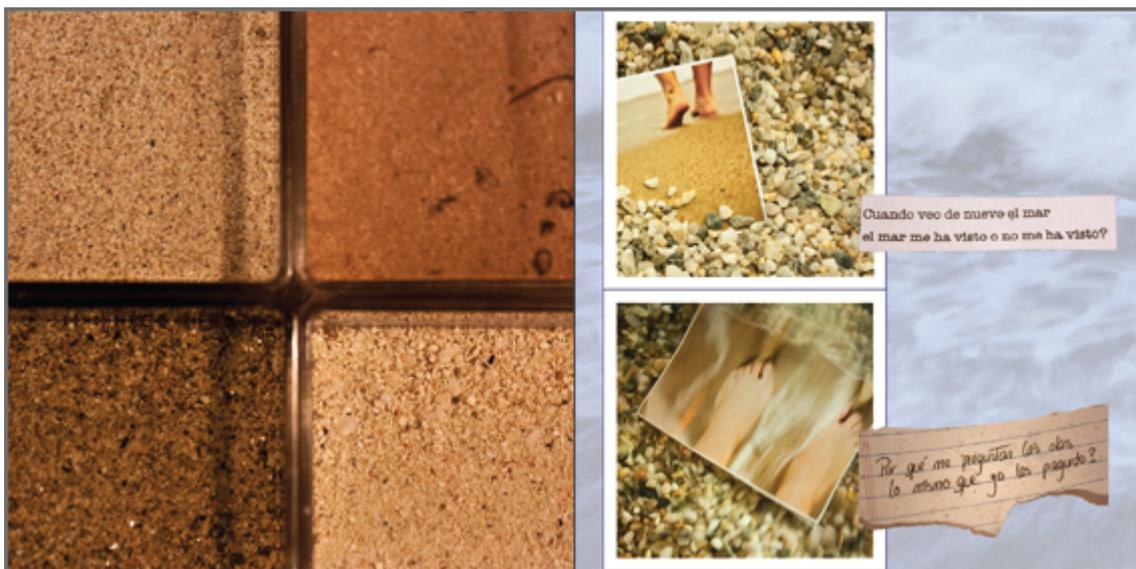
Páginas 20 y 21.



Páginas 22 y 23.



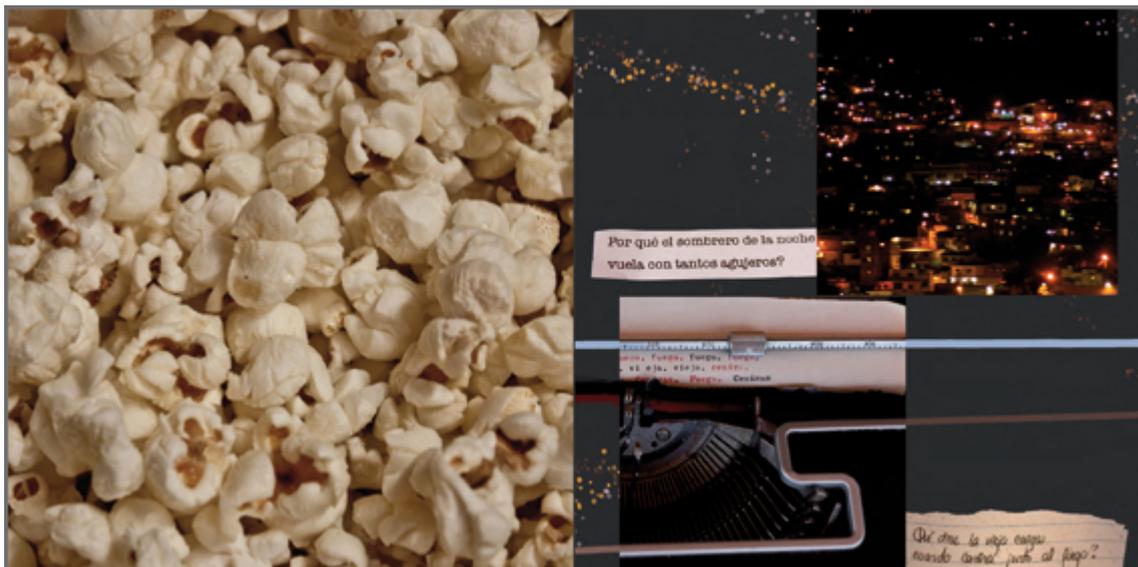
Páginas 24 y 25.



Páginas 26 y 27.



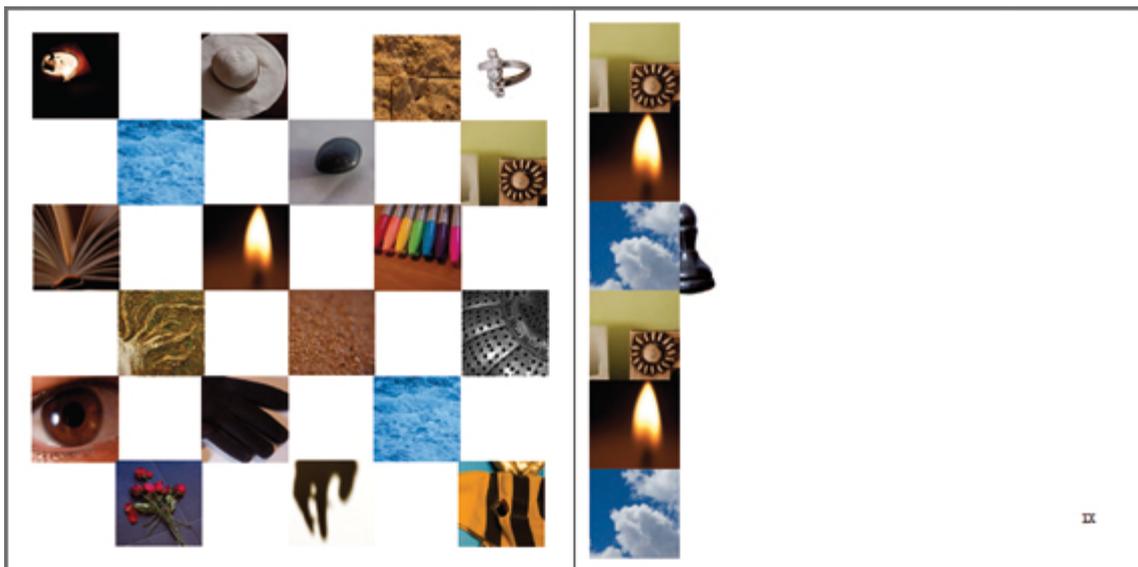
Páginas 28 y 29.



Páginas 30 y 31.



Páginas 32 y 33.



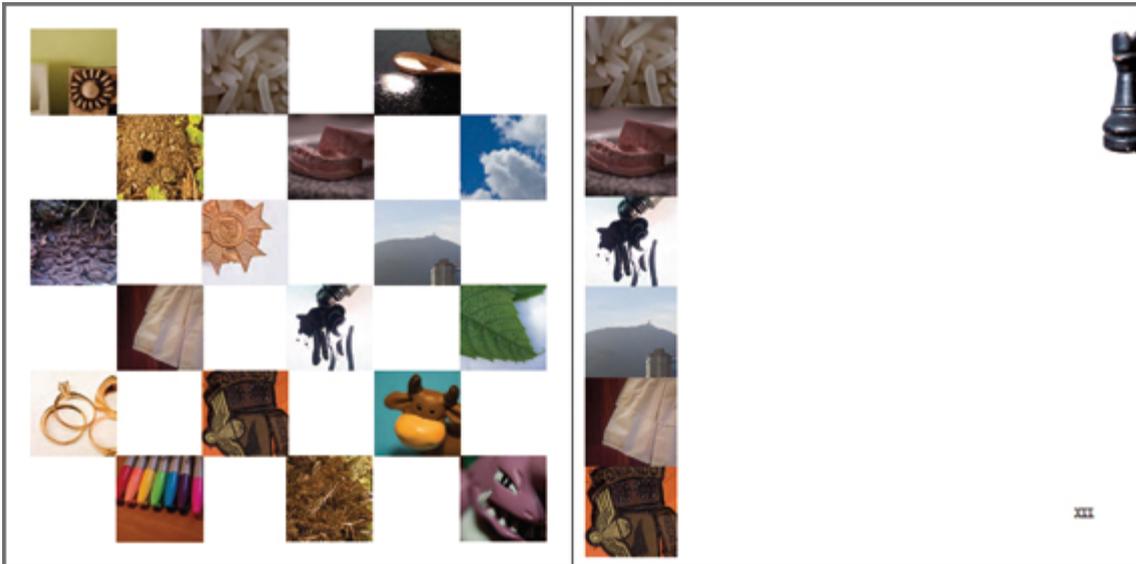
Páginas 34 y 35.



Páginas 36 y 37.



Páginas 38 y 39.



Páginas 40 y 41.



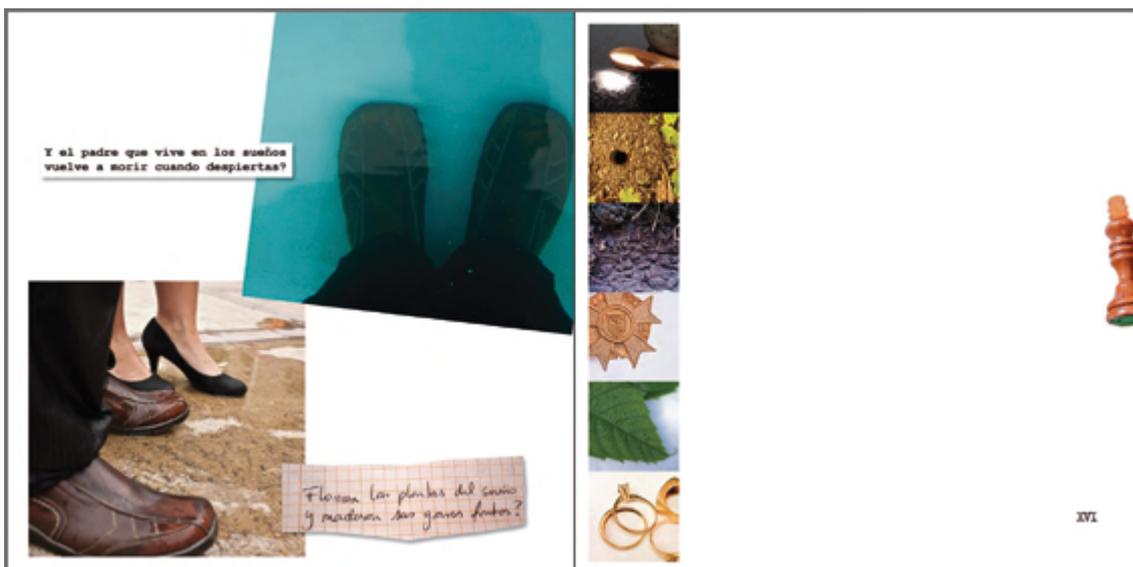
Páginas 42 y 43.



Páginas 44 y 45.



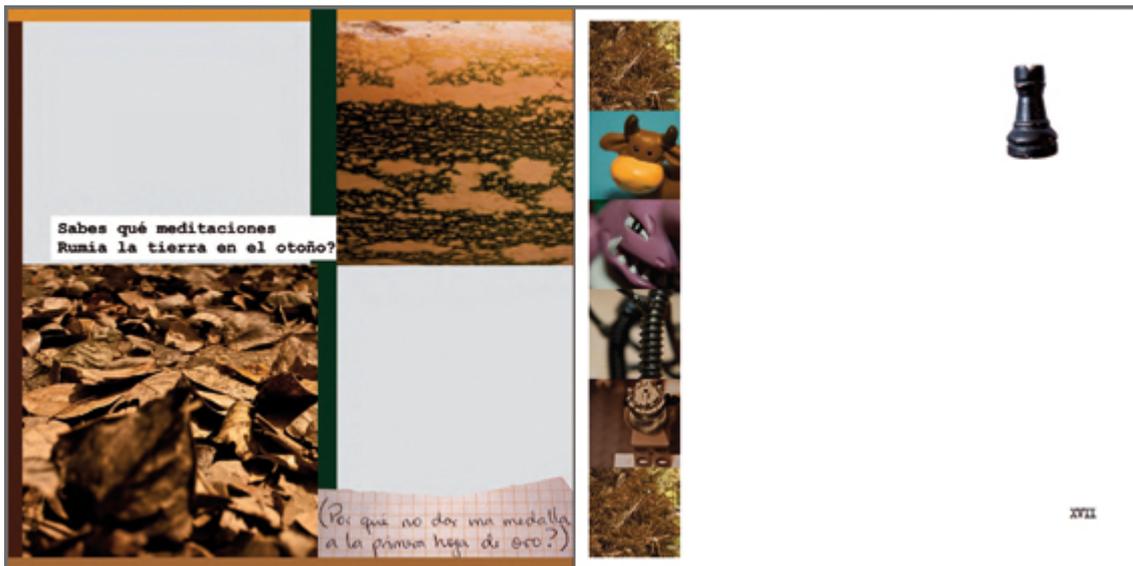
Páginas 46 y 47.



Páginas 48 y 49.



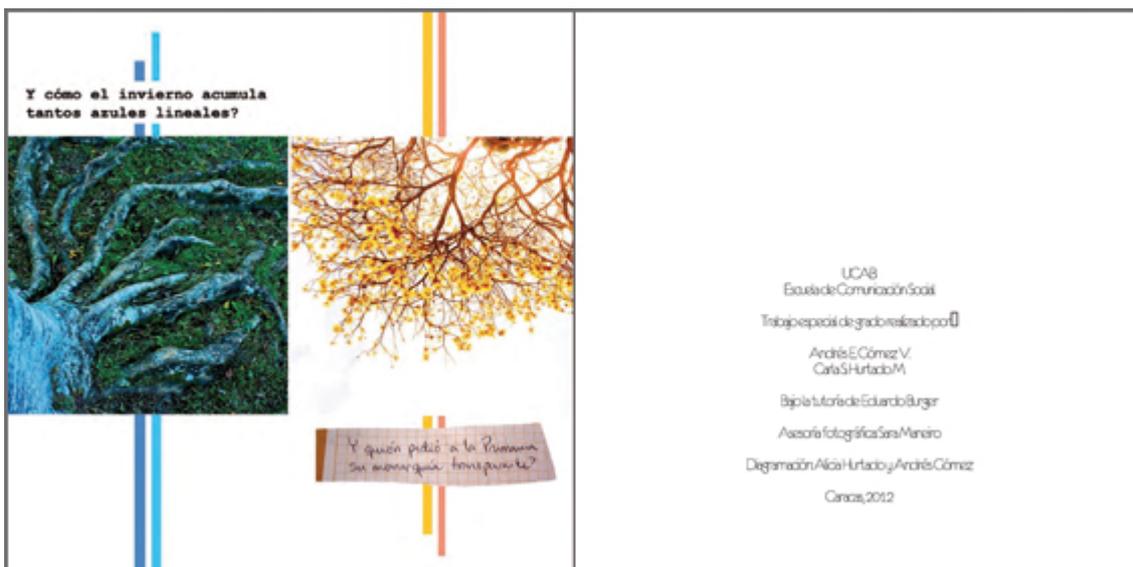
Páginas 50 y 51.



Páginas 52 y 53.



Páginas 54 y 55.



Reverso de contraportada y Contraportada.

