

**UNA MIRADA SOBRE EL INSTANTE: *FOTOGRAFÍAS*,
DE FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO¹**

A LOOK ON AN INSTANT: FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO'S
FOTOGRAFÍAS

María PAYERAS GRAU
Universitat de les Illes Balears
maria.payeras@uib.es

Resumen: El artículo analiza *Fotografías*, poemario publicado en 2008 por Francisco Díaz de Castro, enfocando la atención crítica sobre los siguientes aspectos: la fragmentariedad del discurso, que se construye como reflexión en torno al presente histórico, las relaciones entre el discurso poético y la fotografía de reportaje y el diálogo intertextual con los grandes teóricos de la fotografía.

Palabras clave: *Fotografías*. Francisco Díaz de Castro. Poesía. Siglo XXI. Historia. Fotografía. Intertextualidad.

Abstract: This article studies *Fotografías*, a collection of poems published in 2008 by Francisco Díaz de Castro. Its critical scope focuses on the following aspects: the fragmentary nature of discourse, which is constructed in the form of a reflection on the historical present; the relationship between Castro's poetic discourse and reporting photography; and lastly, the intertextual dialogue that is established with the great theoreticians of the field of photography.

Key Words: *Fotografías*. Francisco Díaz de Castro. Poetry. 21st Century. History. Photography. Intertextuality.

¹ Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas de la Transición (1973-1982)". Ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE).

La poesía de Francisco Díaz de Castro presenta una marcada propensión a reflejar la temporalidad en su fluencia. Así lo ponen de manifiesto el carácter elegíaco de su obra, la temática específica de infinidad de poemas y sus títulos. Ratificando esta inclinación, el título de sus poesías completas, *Cuestión de tiempo* (2017), sustancia la cuestión temporal como esencia misma de su obra. *Fotografías* (2008), el libro en el que voy a centrar mis reflexiones puede parecer un poemario desviado de sus líneas rectoras en dos aspectos fundamentales: la forma de poesía en prosa —una modalidad inédita en su obra— y su carácter objetivo, opuesto a la naturaleza lírica de sus poemarios anteriores. El anclaje en su trayectoria previa queda ratificado por cuestiones como la temporalidad, el talante meditativo y el diálogo interartístico. Pesa también como precedente de *Fotografías* la abundancia de poemas que parecen capturar verbalmente una imagen atrapada en la fluencia del tiempo. En este sentido, gran parte de los poemas de *Hasta mañana, mar* (2005) encuadran entre versos la imagen que retiene el instante irrepetible². Pero contrariamente al intimismo propio de su obra anterior, *Fotografías* apela al lector acerca de la realidad histórica actual vehiculando su discurso crítico a través de dos formas de lenguaje: el poético y el fotográfico, que dialogan entre sí, concentrando el análisis de la actualidad en torno a un racimo de imágenes fotográficas. *Fotografías*, por otra parte, es el poemario de un fotógrafo, pero no es un libro relativo a fotografías propias y no es un libro ilustrado, sino que remite a un patrimonio visual colectivo con el exclusivo apoyo de la palabra. Si esta fuera una elección libre del artista, no condicionada por los costes editoriales de la imagen, resultaría de lo más significativa, pues podría interpretarse como refutación al lugar común de que una imagen vale más que mil palabras.

Apartir de estas consideraciones iniciales, intentaré asediar el sentido de *Fotografías* alrededor de varios núcleos especialmente significativos: el carácter fragmentario del discurso, el reflejo de la actualidad histórica y el diálogo con creadores y teóricos de la fotografía.

² Este aspecto ha sido estudiado por Luis Bagué, quien, enfatizando el carácter plástico e instantáneo de muchos poemas, se ha referido a ellos como “postales” y “fotografías” (*apud* Payeras, Bernat y Moral, 2017: 57-71).

1. FRAGMENTACIÓN

Las doce secuencias numeradas que componen el conjunto dialogan entre sí, con las imágenes a las que se refieren, con artistas, escritores y pensadores del mundo contemporáneo, con el propio autor que se interpela a sí mismo en el texto y, en última instancia, con el lector. Se trata de un discurso abierto, que actúa dejando a la conciencia fluir libre sobre los estímulos visuales e incrustando, en el propio discurso, otros discursos — sobre todo de carácter literario y filosófico— que actúan como hipotexto. Pese a la fragmentariedad, el sujeto poético nos ofrece, a partir de las imágenes evocadas, un conjunto de reflexiones que acaban desvelando una cierta unidad de sentido. Por el carácter reflexivo de los textos, junto con su presentación parcial y asistemática, denominaré como “fragmento” a cada una de las doce secuencias poéticas que forman el conjunto del libro.

El fragmentarismo del discurso literario se adecúa al carácter de *collage* visual que el libro propone, en tanto que hace referencia a numerosas imágenes fotográficas, y, a la vez, replica el carácter fragmentario del mismo medio fotográfico como documento: la fotografía congela una imagen, un instante. No incluye el antes y el después, por lo que la construcción de un relato sobre ella es posterior.

El collage textual y fotográfico, no obstante, posee nexos de unión que apuntalan la unidad del conjunto y conducen al lector en el laberinto de palabras para alcanzar su sentido. La reflexión en torno al hecho fotográfico es el más relevante de esos nexos. Complementariamente, las palabras “corazón” y “bosque” —representando, la primera, el centro emocional del sujeto y la segunda, el espacio de la colectividad—, pasan de texto en texto, creando cierta ilación entre ellos.

“Corazón”, en primera instancia, es el destinatario directo del torrente verbal, el alter ego del sujeto poético y, por ello mismo, uno de los elementos esenciales en el carácter dialógico del texto. Es interesante que el poeta haya decidido tomar como sinécdoque de su ser individual esa entraña que se asocia habitualmente con las emociones, aunque lo hace, también, para negarlo, para limitar su espacio en la interpretación de la realidad, como propone en el fragmento V: “No lamentarse, no darle la palabra al corazón en llamas” (Díaz, 2017: 125).

Tal vez la alteración emocional sea la primera e inevitable reacción ante algunas de las fotografías aludidas en el texto, pero los hechos que

reflejan exigen una reflexión que la controle³. Conceptos fotográficos —“campo”, “encuadrar”, “enfocar”, “obturador”, “cámara subjetiva”, “visor”, “lomografía”, etc.— delimitan las coordenadas de la reacción que la imagen provoca, trasladando un marco conceptual técnico a la observación y análisis de la misma: “Cuanto pueda quedar fuera de campo importa mucho más en esta foto que tiene al corazón atenazado en su rincón prohibido”, escribe en el fragmento XI (Díaz, 2017: 130). Y en el XII propone “encuadrar de otra forma la emoción, como desde su ausencia, sin sentir...” (Díaz, 2017: 130).

El “corazón” individual de estos poemas se inserta en un conjunto más amplio nombrado como “corazón del bosque” o “de la jungla” (Díaz, 2017: 123), representando ambos el latido conjunto de una época, de una civilización.

El “bosque”, segundo elemento estable en el mapa simbólico del poemario, tiene un sentido más movedizo. Por un lado, representa la aglomeración humana, que en nuestra civilización occidental toma la forma de la ciudad: “El secreto del bosque hace distintas la tiniebla y la luz, por más que la mirada no pueda ya no ser urbana”, escribe en el fragmento VI (Díaz, 2017: 125); y en el IX habla de “Claros del bosque, imágenes de una ciudad deshabitada con todas sus ventanas encendidas” (Díaz, 2017: 128). El bosque urbano no es un espacio amable, sino un entorno donde se concentran las inseguridades, las soledades, los miedos y las precarias vidas de todos y cada uno. Más allá de la fascinación que puedan ejercer sobre el ánimo del paseante —como en efecto recoge *Fotografías*— la belleza de sus extrañas flores arquitectónicas, la cambiante configuración de su estructura, el brillo nocturno de sus luminarias, la ciudad —las ciudades— son el espacio de la confusión, de la dilución de las identidades. Por otra parte, el bosque de *Fotografías* es también un bosque conceptual e ideológico, colindante con el mundo conocido, sí, pero de una espesura casi impenetrable, donde se vuelve una empresa titánica arrancar fragmentos de sentido: “Llegados al confín inmundo de este otro bosque de cemento y humo, las palabras se vuelven barro sucio y grasiento, signos inconsistentes para nadie” (Díaz, 2017: 129). En su

³ Esta opción parece afirmarse en la interpretación de Sontag a Virginia Woolf en *Ante el dolor de los demás* ([2003] 2004), porque la sola reacción emocional ante hechos luctuosos es una respuesta insuficiente que, de todos modos, puede ser abortada por la interpretación que se haga de la foto a partir de posiciones contrapuestas.

construcción simbólica predomina, en cualquier caso, un sentimiento de fracaso colectivo. El invierno, con toda su carga alegórica, es la estación en la que el discurso se halla instalado. También es la estación en la que se desarrolla un discurso hegemónico que se establece en la conciencia colectiva inducido por los poderes fácticos, que opera de forma mendaz e interesada y que, inconscientemente, alimenta su propia destrucción: “Hojas muertas del bosque para incendiar el bosque. Como un campo minado guarda todas las falsificaciones del sentido, todas las trampas del razonamiento acechando desde la luz de niebla de este invierno infinito” (Díaz, 2017: 127).

Ante ese bosque “que sepulta sus senderos, como un bosque culpable”⁴, del fragmento VIII (Díaz, 2017: 127), la conciencia individual busca cauces y herramientas para la interpretación del presente, explorando claves de futuro. Pero el bosque es fiel a su arraigado simbolismo como espacio del temor, de la confusión, donde es fácil perder las referencias y desorientarse. Puede ser un terreno para el descubrimiento, para la aventura de conocer si es que se tienen las herramientas para recorrerlo, tal como expone en el fragmento VIII: “Inventar los senderos y caminar a ciegas, entre chasquidos de hojarasca y ramajes secos, como por un osario inmenso” (Díaz, 2017: 127). Porque esa es la principal dificultad, que las viejas herramientas⁵ parecen obsoletas: “Desmantelados obradores, las viejas herramientas desechadas” (Díaz, 2017: 127). Un presente sociopolítico profundamente inestable extrema las dificultades para hallar sentido y salida a las nuevas situaciones, tal como recoge el poema XI: “El bosque se desplaza imperceptiblemente confundiendo la imagen” (Díaz, 2017: 129).

La centralidad simbólica del corazón y el bosque queda refrendada por la propia organización del libro. *Fotografías* se abre con una referencia al corazón y se cierra con otra, de sentido coincidente, al corazón y al bosque. La apertura —“Tú no quieres banderas, corazón, no quieres confortarte” (Díaz, 2017: 121)— se refiere a la necesidad de perspectiva y objetividad, imposibles cuando la identidad personal se implica en el análisis. El fragmento XII, por su parte, clausura agrupando los símbolos

⁴ En ocasiones, Díaz de Castro enfatiza el texto utilizando para ello las cursivas.

⁵ El poeta utiliza la imagen de las “viejas herramientas” para sugerir el abandono del marxismo como instrumento teórico para transformar la realidad.

del corazón y el bosque para reafirmarse en la convicción de que hay que guardar en la memoria las imágenes “en frío” (Díaz, 2017: 130), para no permitir que el torrente emocional anule la “doble acción precisa de desenmascarar y construir” (Díaz, 2017: 131).

Estos nexos, como he dicho anteriormente, dan ilación al collage en que se basa el poemario, construido en torno a la acumulación de unas imágenes que no son exclusivamente fotográficas, aunque sí lo sean en su mayor parte. En el conjunto del libro se superponen instantáneas de la actualidad periodística —y de ahí el abierto protagonismo de la fotografía de reportaje en el contexto—, con otras imágenes de intención artística. Como fragmentos de realidad confluyen todas ellas en *Fotografías* (2008) formando una especie de mosaico que se resiste a la fijación, una imagen caleidoscópica donde los fragmentos se reordenan representando el movetido semblante del presente histórico.

También las referencias al *collage* son frecuentes en el poemario, y están presentes a través de dos obras concretas. Una de ellas es *Berlin Alexanderplatz* ([1929] 1982), de Alfred Döblin, una obra que convoca Díaz oportunamente como representación literaria de un período histórico en el quicio de una transformación social radical, que superpone discursos, voces narrativas, textos de distinta procedencia, etc. La segunda de esas obras es *Une semaine de bonté*, de Max Ernst ([1934] 2009), que sobresale por lo que tiene de deconstrucción y reconstrucción de sentido. Díaz se refiere expresamente a ella en el fragmento V en los siguientes términos: “*Une semaine de bonté*: mientras Hitler ganaba, limpiamente, en las urnas, Max Ernst organizaba sus recortes: fragmentos victorianos para armar en imágenes el réquiem por un orden a punto de naufragio” (Díaz, 2017: 124-125). En efecto, Max Ernst recorta grabados de distinta procedencia, a menudo folletines victorianos, para pegarlos de nuevo, reordenados, creando un mundo visual impactante, vanguardista y transgresor, que presenta la realidad bajo una óptica revolucionaria. Otra vez se subraya el momento de crisis histórica en que la obra se produce, en plena devastación de los valores humanistas. El fragmento citado enlaza con varias cuestiones que el discurso poético aborda, tales como la relación entre imagen y realidad, la debilidad del arte para incidir en la realidad histórica, el valor del collage como técnica para deconstruir el discurso dominante, etc. Esta última idea tiene mucho arraigo en el discurso poético: “Se ve de otra manera mirando en los reflejos de un espejo hecho añicos sobre un charco

de sangre coagulándose” (Díaz, 2017: 128). De esa convicción surge la propuesta básica del discurso poético: “Fragmentar para armar la realidad de otro modo que con el sentimiento” (Díaz, 2017: 125). Como hiciera Ernst con su expresión plástica, Díaz parece empeñado en ver a través de imágenes conocidas la verdad subyacente.

2. LAS FRACCIONES DEL MOMENTO HISTÓRICO

Urgido por la actualidad política internacional, este libro se escribe en lo que el autor considera el gozne entre dos órdenes mundiales, revelando la inquietud del artista ante la crisis global que plantea el nuevo siglo⁶, convirtiéndose el propio poemario en la “metáfora de un tiempo amenazado” (Díaz, 2017: 122).

El *collage* fotográfico que el poeta despliega ante nuestra mirada de lectores tiene como referente fundamental la actualidad gráfica. Sin embargo, como antes quedó establecido, *Fotografías* es una obra literaria carente de ilustraciones. Esta circunstancia obliga a algunas consideraciones que no pueden soslayarse. Es cierto que la historia literaria confronta al lector con muchos textos poéticos que son el reflejo efrástico de imágenes que pocas veces aparecen recogidas en el libro. Se trata a menudo de estampas sobradamente conocidas o también de otras menos conocidas pero inequívocas una vez localizadas. Son obras concretas de autores concretos que es posible cotejar con el texto poético. En *Fotografías* esta modalidad existe, pero no es la norma. El discurso de Díaz remite continuamente a artistas que se han servido de la fotografía como forma de expresión, pero no suele mencionar obras concretas. Por otra parte, el texto conduce al lector a la evocación de imágenes que la memoria colectiva de estos tiempos convulsos conserva en la retina, de la que hemos conocido variantes más o menos numerosas. La foto, en este caso, no siempre es identificable con exactitud, aunque la imagen mental tenga un referente nítido.

Partiendo, pues, de que el mosaico visual en que se apoya *Fotografías* tematiza preferentemente la fotografía de reportaje, algunos ejemplos

⁶ Y, en efecto, el libro se escribe cuando está a punto de estallar una crisis económica a escala mundial, pero lo que el poemario de Díaz denuncia es la ausencia de valores éticos en las instancias superiores, que conculcan el pacto social.

pueden esclarecer las estrategias elegidas por el autor para sustentar sobre ella sus reflexiones. Empezaré con algunas imágenes icónicas, fácilmente aislables. El fragmento IV, por ejemplo, hace referencia a la fotografía “Muerte de un miliciano”, de Robert Capa, publicada por la revista *Life*, el 12 de julio de 1937⁷, no en 1938, como dice el texto de Díaz. No es objeto de este estudio comentar la autoría de esta foto⁸ ni su veracidad documental, que son cuestiones ampliamente debatidas, porque ello no afecta a la reflexión que el poema propone. Lo que en este caso interesa es cotejar la foto del miliciano, que es una imagen que contribuyó a internacionalizar el conflicto bélico español, con la imagen publicitaria que ocupa la página siguiente:

Cuando en 1938 Life publicó la foto del miliciano desplomándose que hizo famoso a Capa, en la página opuesta figuraba un anuncio de fijador Vitalis: un modelo de cabellos brillantes, pulcramente peinados. Como algunos lo vuelven a llevar en estos tiempos, signos. Y, redundante, como un tiro de gracia, el sarcasmo de la marca: Vitalis. La marca del sarcasmo (Díaz, 2017: 123-124).

Díaz contextualiza la imagen según fue publicada, de modo que desvela cómo el capitalismo posee antidotos para neutralizar mensajes incómodos. El nombre de la marca comercial oponiéndose a la captación del momento de la muerte lo pone de manifiesto con crudeza. La publicidad comercial, su papel económico e ideológico en el sistema capitalista ocupa un lugar contiguo a la caída de un republicano que muere en la defensa del Frente Popular, invadiendo con su banalidad la imagen lacerante, lo que distorsiona la percepción del receptor y fomenta su indiferencia.

Otro ejemplo interesante es el fragmento noveno, donde se equiparan dos imágenes de distinta naturaleza, alejadas en el tiempo, pero unidas por un elemento visual: el capirote —o su equivalente— que cubre, en ambos casos, la cabeza de las figuras centrales. La primera es una foto del 31 de marzo de 2003, servida por la agencia de noticias Xinhua,

⁷ Anteriormente, había sido publicada el 23 de septiembre de 1936 en la revista francesa *Vu*.

⁸ El seudónimo Robert Capa corresponde, realmente, a dos personas, Endre Ernő Friedmann, y su pareja, Gerda Taro. Trabajaron juntos como corresponsales de guerra, siendo imposible atribuir con exactitud a uno de los dos la autoría concreta de una foto durante el tiempo que duró su colaboración. Por otra parte, existe abundante bibliografía en torno a la hipótesis de que la fotografía no corresponda a una muerte real sino a una escenificación del conflicto.

que dio la vuelta al mundo. Acababa de dar comienzo la Guerra de Irak, declarada once días antes, y la imagen de un padre, con la cabeza cubierta por una especie de bolsa negra, abrazando a un hijo de corta edad detrás de la alambrada, era un mudo alegato contra la sinrazón del conflicto. Díaz de Castro la describe y, sobre todo, la interpreta: “Desenfocados en el primer plano, entre el espectador y el prisionero, los alambres de espino distancian la mirada estremecida” (2017:128). Una palabra definitoria abarca a autor y lector: ambos son espectadores y, por conocedores, partícipes del drama que se despliega ante sus ojos. Implícita queda una pregunta: ¿Puede el espectador permanecer impasible ante el horror? “Esos polbos”, el grabado de Goya que el fragmento coteja con la fotografía anterior, desvela algunas semejanzas significativas. En primer lugar, en lo que el ojo aprecia, la cabeza cubierta de los prisioneros y su forma puntiaguda. De forma menos evidente está lo que no capta la retina, pero sí la reflexión del lector: la equivalencia de los espectadores que contemplan en la actualidad la fotografía y la multitud que asiste al auto de fe. Al fondo de la mirada, libros como *Ante el dolor de los demás*, de Susan Sontag ([2003] 2004) o *Marcos de guerra*, de Judith Butler ([2009] 2010) se intuyen como soporte intelectual. El concepto de público escarmiento, la inoculación del miedo en la población civil como mecanismo de control, la religión como coartada para la violencia también están ahí, en la mirada literaria sobre las dos imágenes.

En el mismo fragmento nos asalta otra imagen prendida en la retina de quienes asistimos, horrorizados, al espectáculo⁹ del impacto de dos aviones contra las Torres Gemelas el 11 de setiembre de 2001 en Nueva York:

Hay una zona cero en cada excusa, en cada territorio salvado de sí mismo, hay un claro del bosque inhabitable en cada corazón que asiste al espectáculo. Mientras, quien se entregó al vacío desde el piso noventa de una torre de humo sigue cayendo interminablemente en su fotografía última (Díaz, 2017: 128).

⁹ Utilizo conscientemente la palabra *espectáculo*. Hoy sabemos que los atentados se planificaron cuidadosamente para que pudieran ser retransmitidos en directo por la televisión española. No por azar el poeta insiste a lo largo del poemario en ideas como teatro, espectáculo o representación para referirse a la realidad histórica global.

La cita anterior es un ejemplo de cómo hay un cierto grado de indefinición en cuanto al referente. Existen numerosas imágenes de personas saltando al vacío desde las Torres Gemelas. La más famosa es la de Richard Drew, fotógrafo de la agencia AP, titulada “El hombre que cae”. Esa fotografía fue portada de numerosos medios el día siguiente del atentado, pero no es la única de estas características. Fotógrafos profesionales y aficionados documentaron ese momento —el propio Drew tomó una serie de fotos con la misma temática—, por lo que el poema de Díaz nos sitúa ante un collage mental de imágenes y recuerdos de un momento que marcó de forma definitiva un nuevo período de la Historia.

Muchas imágenes icónicas nos asaltan en las páginas de *Fotografías*: en el primer poema, por ejemplo, el “panorama de luces encendidas, desde el puente de Brooklyn” (Díaz, 2017: 121); en el octavo “ese muchacho masacrado por tirar una piedra contra un tanque israelí” (Díaz, 2017: 127); en el oncenno “el documento repetido de un cayuco fantasma a la deriva, con su tripulación de muertos frente a costas doradas con bañistas de bronce” (Díaz, 2017: 129). El discurso apela a imágenes reconocibles que no siempre pueden aislarse como referentes únicos, lo que, por un lado, abunda en la idea de collage y, por otro, contribuye a fijar la atención sobre la realidad que ese cúmulo de imágenes traen a la conciencia del hombre actual.

Uniendo estos fragmentos, el autor invita a reparar en las imágenes servidas por la actualidad gráfica, aprendiendo a analizar las estrategias comunicativas que confluyen sobre cada una de ellas: entre la mirada del fotógrafo de conflictos, que capta un instante decisivo —en expresión de Cartier Bresson—, el uso mediático de dicha imagen, las lecturas políticas que desde diferentes discursos ideológicos se adueñan de ellas, hay un cúmulo de significados que la retina del espectador tiene que aprender a identificar para discernir por sí mismo. Díaz habla, en el poema VI, de “Fragmentar para armar la realidad de otro modo que con el sentimiento” y de “Entrenar políticamente la mirada” (Díaz, 2017: 125). Walter Benjamin, en una época marcada por el descubrimiento del psicoanálisis, se refirió al “inconsciente óptico” para designar aquello que la mirada directa del ojo sobre la realidad percibe solo de forma inconsciente, pero que la fotografía revela. En este sentido, las imágenes fotográficas tendrían la virtud de revelar la realidad no sobre el papel, sino en la mente del observador. La conciencia, así iluminada, se impulsa hacia nuevas dimensiones del

conocimiento. Entre las que Díaz destaca se encuentran dos: desactivar “la lógica del miedo” (Díaz, 2017: 126) y aprender del pasado.

Aprender del pasado: la actualidad impone continuos *flashbacks*, sensaciones de *déjà vu*. La imagen publicitaria de “Vitalis”, es la de un fijador para el pelo, probablemente una de aquellas brillantinas a la moda de los años 30 del siglo XX, que —cómo no— evoca en Díaz la imagen engominada propia de ciertos sectores sociales en tiempos más recientes. También el grabado de Goya recobra actualidad confrontado con la imagen de la guerra de Irak.

Desactivar la lógica del miedo: los canales mediáticos sirven a diario multitud de imágenes de la actualidad política y social, trayendo a nuestras pupilas hechos incómodos que nos apelan, hechos que son también hábilmente manejados desde distintos discursos ideológicos para controlar a la población civil sembrando el miedo y alcanzando réditos de ese temor. Una exacerbada conciencia de precariedad se ha instalado en el mundo occidental a partir de los atentados de las Torres Gemelas, el 11 de septiembre de 2001 y nuestra sociedad va cediendo sucesivas parcelas de sus libertades a trueque de una ilusoria seguridad. Díaz recuerda en el poema VI lo fácil que es infundir un miedo irracional en la población civil, apelando a la conocida intervención radiofónica de Orson Welles que, en 1938, sembró el caos en Nueva York con la lectura de un relato de ficción.

Otros fragmentos del collage verbal apuntan a la fotografía como instrumento de control sobre la población. La hiperconectividad propia de la sociedad actual provee de un sinnúmero de datos a los dueños de los canales de comunicación, que los usan sin pudor para fines comerciales o de localización y que podrían usarlos de igual modo con fines de control ideológico y político. En un apunte sobre Sander deja caer Díaz: “Muchas de sus imágenes es fácil encontrarlas en la red. Como todo. Como a todos” (II, 122). Porque las imágenes que circulan por la red forman, en conjunto, un collage que, reordenado a conveniencia, compromete y amenaza nuestras libertades fundamentales: “Cerniéndose su hueco sobre torres y humo, sobre urbes inmensas en la niebla, ignorantes de lo que significa el diluvio de imágenes fugaces, esa red invisible en la que el vigilante toma nota” (Díaz, 2017: 123). La advertencia actualiza la fábula contenida en 1984 (Orwell, 1949).

Fotografías enuncia la realidad como campo de contradicciones dialécticas, pero no logra sustraerse a un invasivo pesimismo histórico.

El séptimo fragmento recalca sobre lo que fue el último sueño colectivo del llamado “socialismo real”, concretado en la experiencia histórica de la Revolución Cubana. Cartier Bresson, en un foto-reportaje sobre la vida en la Cuba de Castro, aparecido en la revista *Life* (1963), afirma haber leído en un cartel de La Habana: “Un país que estudia es un país que ganará” (Díaz, 2017: 126). Díaz de Castro lo transcribe insertándolo en un enunciado poético que, no obstante, recoge el desencanto de quien escribe sabiendo ya en qué muros se estrellan tantas utopías: “hace mucho tiempo que el eslogan que Henry Cartier-Bresson mencionaba en la revista *Life* resulta una verdad que la historia desmiente” (Díaz, 2017: 126).

Ante la cambiante realidad que se percibe, en el contexto posmoderno de quiebra de las ideologías, el sujeto se pregunta si son todavía útiles las viejas herramientas —¿la hoz y el martillo, en irónica reflexión de fondo?— para abordar el análisis de un tiempo nuevo que interpreta, en el poema II, como “migración global hacia ninguna parte” (Díaz, 2017: 122)¹⁰.

3. DIALOGISMO

En un mundo donde la cultura de la imagen se expande de forma abrumadora, no es extraño que la literatura incorpore dicha cultura de forma expresa. El conocimiento de los distintos medios visuales y audiovisuales alcanzan cada vez de forma más especializada distintas parcelas del saber académico, y los estudios literarios no son ajenos a esta tendencia. No parece, sin embargo, que la fotografía sea la forma artística más valorada en esta clase de estudios, siendo la causa probable de esta marginación el hecho de que:

a diferencia de otras formas artístico-culturales, [la fotografía] está instalada como práctica familiar y social generalizada, motivo por el cual

¹⁰ La cuestión migratoria está también muy presente en la temática de *Fotografías*. De forma destacada lo hace en referencia al trabajo fotográfico de Sebastião Salgado, periodista gráfico distinguido con los más importantes premios internacionales. Uno de los temas que le han dado mayor notoriedad es su forma de fotografiar los éxodos masivos que han tenido lugar a finales del siglo XX y principios del XXI. Díaz evoca también los movimientos migratorios en las imágenes relativas a cayucos que arriban a las costas europeas, a menudo ante la atónita mirada de turistas y veraneantes en su jornada de playa. En el contexto, las migraciones meraforizan un mundo en crisis, moviéndose hacia otra era que se anticipa con indicios inquietantes.

las definiciones en torno al oficio y el carácter artístico convivieron y han reñido con imaginarios que la alejan de algún tipo de saber especialmente calificado (Pérez, 2010: en línea).

Su carácter familiar y democrático, sin embargo, la hace un objeto habitual en el ámbito literario, sobre el que se proyectan las más variadas intenciones descriptivas, simbólicas, efrásticas, etc.

Fotografías, sin embargo, se desarrolla en un registro discursivo, que disputa parcelas al ensayo. Su lenguaje funcional, descriptivo y reflexivo, escasamente ornamental, viene trufado de referencias bibliográficas y fundamentado en el conocimiento de los grandes maestros del género. Bajo este registro plantea una reflexión que pivota en torno al sentido y utilidad de la fotografía, que es tanto como decir la utilidad del arte.

El poemario se refiere a la dialéctica entre las emociones y el análisis racional en una obra poética que se vale de recursos ensayísticos para generar un discurso que dialoga con las emociones —ese “corazón” al que el hablante se dirige— adentrándose en la espesura —el “bosque”— de sentidos que la representación visual de la realidad nos ofrece.

Díaz de Castro plantea en esta obra cuestiones éticas en torno a la fotografía como forma de representación de la realidad. La selección de los materiales, el enfoque y el encuadre suponen elecciones significativas que aborda auxiliado por la lectura de pensadores como Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes o Judith Butler. Lo hace partiendo de un análisis personal afirmado en la indefensión del individuo frente al nuevo orden que paulatinamente se instala en el concierto internacional. Pero, también extiende y ejemplifica, con imágenes inscritas en el acervo colectivo, un catálogo personal de horrores —principalmente en su vertiente documental sociohistórica y de conflictos— a los que como ser humano y como escritor necesita dar respuesta.

Un elemento central en el discurso poético de Díaz, a partir del cual se establece el diálogo con otros creadores, es el que proyecta el ejercicio artístico sobre una realidad histórica en un proceso de crisis, de transformación radical. No olvidemos que tanto el fotógrafo Sander, su prologuista Döblin —autor de *Berlin Alexanderplatz*, obra a la que se hace también alusión en *Fotografías*—, como el surrealista Max Ernst, a cuya obra *Une semaine de bonté* se refiere igualmente Díaz en su poemario, son autores perseguidos por el nazismo, cuyas obras se producen en el momento

de crisis histórica que desemboca en los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. En esta ecuación, por otra parte, no debemos olvidar a Atget, por el carácter de precursor que los surrealistas le reconocieron, pero son, particularmente, los otros autores mencionados los que tienen que dar una respuesta artística y personal a la realidad histórica que les tocó vivir, combatiendo el ascenso y la posterior dominancia de una ideología contraria a los derechos humanos.

Se comprende en Díaz de Castro la intuición de estar viviendo un momento de crisis paralela, donde conviven los innumerables focos de emergencia humanitaria con una crisis económica e ideológica que amenaza con destruir los fundamentos de la sociedad occidental y de logros que parecían consolidados en ella. Esta cuestión se instala desde el primer momento en el discurso poético, tanto en la cita inicial de Benjamin —“Se avecinan tiempos peligrosos”—, como en el fragmento I: “Florecen con el siglo nuevo otras simulaciones de futuro [...], artificios inciertos del lenguaje globalizado [...]. Y tú piensas en la Alexanderplatz de Döblin o en la ciudad vacía de una foto de Sander anterior al nazismo”¹¹ (Díaz, 2017: 121).

En el espacio de referencias filosóficas, fotográficas y literarias que se instala en el centro del discurso poético de Díaz, existen varios núcleos de reflexión recurrentes. Uno de esos núcleos es, indudablemente, el que apunta hacia el inminente cambio de paradigma político y social que avanza de forma tan implacable como inadvertida. En este sentido, la obra de Döblin se presenta como una advertencia: “Vuelve a verse a Franz Biberkopf repartiendo las nuevas octavillas entre la muchedumbre descuidada de la Alexanderplatz. Otro orden se acerca” (Díaz, 2017: 124).

El autor despliega un *collage* de imágenes de nuestro tiempo y, en torno a ellas, ofrece sus reflexiones, en las que el periodismo gráfico, como registro de la realidad histórica, está representado a través de sus clásicos como Henry Cartier-Bresson, Robert Capa, e incluso clásicos actuales como el brasileño Sebastião Salgado. El carácter serial del trabajo de este último replica, en cierto modo, el de Sander, aunque con motivos y estilos diferentes. En verdad, la metodología de Salgado está reñida con la inmediatez de los reportajes de actualidad, pero —pese a la polémica que provocan su estilo y sus mecanismos de comercialización—, no deja de

¹¹ Sin duda, la mención a Sander es un *lapsus*. El poeta confunde su nombre con el de Atget.

documentar el presente histórico.

De forma colectiva, otra clase de exposiciones, como las fundadas en las recopiladas para el concurso anual de World Press Photo activan las reflexiones de Díaz de Castro: “Luz helada sobre un temblor desnudo, una imagen cualquiera del concurso anual de World Press Photo [...] Tratar de percibir el ruido del obturador. Que el ojo indague, gracias al artificio, en lo que no veía.” (Díaz, 2017: 125). El fotoperiodismo, dando testimonio de la realidad, configura también un mosaico de imágenes, fragmentos del instante actual, en un amplio conjunto de categorías entre las que no faltan representaciones del horror, documentando la guerra, la violación de los derechos humanos, las catástrofes naturales, etc. En torno a estas imágenes repetidas de la tragedia humana surge la preocupación de provocar, paradójicamente, una sensación anestésica. Deshabituar la mirada del horror se impone como necesidad para reaccionar ante lo que las fotos atestiguan, pues “solo el extrañamiento de la imagen puede garantizar la doble acción precisa de desenmascarar y construir” (Díaz, 2017: 131).

La convicción de que el aluvión de imágenes que nos sirve la realidad histórica acaba teniendo un efecto contrario al de impactar activamente sobre las conciencias, encuentra su expresión en *Fotografías*: “Lo repetido acaba por anestesiar, incluso lo más doloroso pasa inadvertido” (Díaz, 2017: 122); “Reproducidas sin cesar aturden las imágenes más bellas. Como toda belleza repetida. Como los testimonios del horror, de la muerte” (Díaz, 2017: 123).

Una de las referencias teóricas más claras de *Fotografías* es Walter Benjamin, perceptible en aspectos como la noción de “inconsciente óptico” y la cuestión de la fidelidad a la naturaleza, enmarcada en el entorno de la conflictiva relación de la fotografía con la realidad objetiva que está presente en la obra de Díaz de Castro y que, a su vez, puede vincularse a la consideración de la fotografía como objeto artístico. Este último aspecto parece secundario tanto en la formulación teórica de Benjamin —para quien la “reproductibilidad técnica” de la imagen es motivo de una ambivalente reflexión acerca del carácter artístico de la misma—, como en el discurso desarrollado en *Fotografías* (2007). Si cotejamos dicho discurso con las reflexiones vertidas por Benjamin en los distintos ensayos recogidos en *Sobre la fotografía* (2005), salta a la vista la focalización del diálogo de Díaz de Castro con ellos en torno a los creadores sobre los que Benjamin centra su análisis, tanto Baudelaire —autor, también él, de un

breve ensayo sobre la fotografía—, como de los fotógrafos Sander y Atget, igualmente mencionados en el poemario. El diálogo de *Fotografías* con los tres creadores orbita —a partir, como digo, del pensador alemán—, en torno a la cuestión de la representación de la realidad en la fotografía.

El filósofo menciona a Baudelaire reseñando el “recelo” con que contempla el hecho fotográfico en tanto que arte esencialmente “reproductivo” (Benjamin, 2005: 52). Díaz de Castro recalca, en el fragmento VIII, en las siguientes palabras de *Salon de 1859*: “El amor a la obscenidad es tan propio en el hombre como el amor a sí mismo”¹² (Díaz, 2017: 127). Las palabras, extrapoladas por Díaz a un contexto poético, se insertan originalmente en una reflexión donde Baudelaire se emplea a fondo en el rechazo de la fotografía como forma artística, precisamente por lo que conceptúa como su extrema fidelidad a la realidad representada. En este sentido, pues, la mención de Baudelaire se alinea con las alusiones a Atget y Sander, igualmente presentes en *Fotografías*, en cuanto al hecho de que ambos autores representan dos modelos fotográficos no solo distintos sino, incluso, contrapuestos. Sander es, en esencia, un retratista, podríamos decir que colecciona minuciosamente imágenes de seres humanos. Atget, por el contrario, representa espacios desiertos, cuya marca más característica es la ausencia del ser humano. Contrapuestos en sus motivos, lo son también en cuanto a los efectos producidos: mientras que las imágenes de Sander se contemplan como fieles reflejos de una realidad social y como registro fisionómico, las fotografías de Atget encuadran e iluminan sus motivos provocando el extrañamiento de los mismos. Mientras que la fotografía de Sander genera una percepción hiperrealista, la de Atget provoca sensación de irrealidad¹³. Tales elementos apuntan, por una

¹² La cita original de Baudelaire —“L’amour de l’obscenité est aussi vivace dans *le coeur* naturel de l’homme que l’amour de soi-même”— pertenece al texto “Le public moderne et la photographie”, parte II del *Salon de 1859* (1965: 306).

¹³ En la estela de Benjamin, *Fotografías* problematiza la relación de la imagen fotográfica con la realidad objetiva contraponiendo, implícitamente, las obras de Sander y Atget, por una parte, y las de Ernst, Döblin o Carver, por otra. Ante un conjunto de naturaleza tan diversa es legítimo preguntarse si el carácter irrealista de determinados modelos creativos compromete su carga revolucionaria. O si el esteticismo de un autor como Salgado —que el poeta parece oponer a la crudeza de Carver— anula su intención de denuncia. La cuestión del realismo está muy presente en *Fotografías*: “desconfiar de la percepción” (Díaz, 2017: 125) o de la “ilusión realista” (Díaz, 2017: 130) son consejos del poeta que son tanto validaciones de opciones irrealizadoras como aviso acerca de las manipulaciones técnicas e ideológicas que la fotografía padece.

parte —en relación con Baudelaire— a la discusión en torno a la fidelidad de la fotografía a la realidad, pudiéndose actualmente cuestionar de muy distintas formas la fidelidad notarial de la misma a su modelo. Por otra parte, plantean la cuestión de las relaciones entre el arte —no solo la fotografía, pero sí especialmente— y la realidad, lo que deriva en la pregunta acerca de su utilidad en cuanto testimonio histórico. El poemario traslada, incluso, la cuestión al propio oficio poético, reuniendo en un mismo texto —en este caso el fragmento V—, dos ejercicios de estilo diferentes sobre un mismo objeto literario: el del poema en prosa, reflexivo, que domina la construcción de esta obra, y el del verso libre de carácter lírico, que incrusta como alternativa estilística en el anterior: “cuando el pliegue de un pecho / se convierte en la luna de Bagdad...” (Díaz, 2017: 124).

Díaz, en su fragmento II, recuerda que “Los nazis persiguieron a August Sander por sus *Rostros del tiempo*¹⁴ —prologado por Döblin—, con tantos ciudadanos alemanes que no encajaban con su paradigma” (Díaz, 2017: 122). El carácter transgresor de la fotografía de Sander se percibe especialmente en la seriación de personajes, quienes en su diversidad social y fisionómica constituyen un mudo alegato contra la pretendida superioridad racial propugnada por el nazismo. Benjamin y Döblin apreciaron su carácter subversivo, que los propios nazis no tardaron en comprender y perseguir. La cuestión identitaria latente en el trabajo de Sander no escapa a Benjamin, quien comprende hasta qué punto la procedencia de cada uno será en el futuro, cada vez más, un elemento de análisis y debate en el espacio político:

Ya vengamos de la derecha o de la izquierda, tendremos que habituarnos a ser considerados en cuanto a nuestra procedencia. También nosotros tendremos que mirar a los demás. La obra de Sander es más que un libro de fotografías: es un atlas que ejercita (2005: 46).

Indudablemente, esta consideración de la fotografía de Sander apunta hacia la representación del “otro” en la imagen capturada, con todas sus implicaciones éticas y políticas, aspecto muy presente, por cierto, en las reflexiones teóricas de otro referente esencial de Díaz: Susan Sontag, a la que más tarde se hará referencia.

La fotografía de Atget, el otro implicado en la tríada de referentes

¹⁴ Se refiere al libro *Antlitz der zeit. Sechzig aufnahmen deutscher menschen des 20* (Sander, 1929).

compartidos con el pensamiento benjaminiano, no solo es contrapuesta al “criterio científico” (Benjamin, 2005: 44) en su representación de la realidad, sino que propone una mirada inquietante sobre sus localizaciones espaciales. En ellas, cobra especial relieve la ausencia del ser humano. Lo que no se muestra en la imagen es paradójicamente revelador. Benjamin afirma que esos lugares vacíos, esas ciudades “desamuebladas”, “anticipan la fotografía surrealista” (Benjamin, 2005: 40). En este caso, aunque la dimensión estética aparece reforzada en la percepción de la imagen, a diferencia de la dimensión social que Sander proyecta, no deja de ser, igualmente, una propuesta revolucionaria en tanto que rompe con los convencionalismos burgueses en torno al hecho fotográfico.

Lo que estas reflexiones ponen de manifiesto es el potencial transgresor de la fotografía y que este puede canalizarse a través de técnicas y perspectivas opuestas. Díaz de Castro desvela, por otra parte, la actualidad de sus propuestas. En el fragmento IX escribe: “Las calles silenciosas, inhumanas, que fotografiara Atget, ilustran la necesidad de excluir los trazados familiares” (Díaz, 2017: 128). Trasladado al presente, el ejercicio de estilo practicado por el fotógrafo francés continúa resultando inquietante. El poeta lo rememora en relación con el presente, invitando a “desconfiar de la ilusión realista”. También la deconstrucción de la realidad promueve imágenes que cuestionan el presente histórico, como la *distorsión cromática de las lomografías*: “Turbios facsímiles, secuencia tras secuencia, de vidas clandestinas y obvias [...] que la imagen ignora, que se quedan al margen del discurso, que no importan a nadie, que no existen” (Díaz, 2017: 129).

La cuestión del realismo en el arte está, por supuesto, implícito en las alusiones a Sander y Atget. Walter Benjamin había analizado las fotografías de Sander como un “corpus” fisionómico capaz de captar una realidad social negada por el discurso político hegemónico.

En “Le public moderne et la photographie”, Baudelaire había contemplado la aparición de la imagen fotográfica como una amenaza para el arte (1965: 302-308). Benjamin recoge las reflexiones del poeta en un contexto que pretende historiar los orígenes de la fotografía, colocando a esta en el centro de una reflexión que contempla sus implicaciones en cuanto a “un cambio histórico radical en el modo de percepción” y también en cuanto a la “problematización del significado y la función de la obra de arte” (Carrasco, 2016: 171). Seguramente, la impronta más

sólida de Benjamin sobre las reflexiones poéticas de Díaz es la relativa a las implicaciones políticas de la imagen fotográfica. El aprendizaje de una nueva gramática visual no solo afecta de lleno al hecho artístico sino a la captación de la realidad en su vertiente social y política. A eso hace referencia cuando habla de la necesidad de “*entrenar políticamente la mirada*” (Díaz, 2017: 125).

Muy provechoso es también el diálogo del poemario de Díaz con Susan Sontag. De hecho, todo el libro parece responder al supuesto de que “Las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica” (Sontag, [1977] 2006: 35).

Las capturas fotográficas registran imágenes de la realidad dándoles carácter fidedigno —lo que será objeto también de debate en *Fotografías*—, adquiriendo su uso social carácter probatorio. En *Sobre la fotografía* recuerda Sontag que, desde 1871, “los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas” ([1977] 2006: 19), constatación que alimenta el recelo de Díaz ante los usos que puedan darse al capital fotográfico vertido en la red de redes.

Un aspecto ético esencial involucrado en la fotografía y en *Fotografías* se refiere a la ética de la captura fotográfica. Empleo la palabra captura por la connotación depredadora, tan vinculada al carácter oportunista del reportaje gráfico. La aprehensión de un instante crítico de la historia, su fijación en la imagen, involucra a sujetos cuyos derechos no pueden ser ignorados. ¿Es ética la distribución de la imagen del hombre que cae al vacío desde lo alto de una de las Torres Gemelas, de la mujer a punto de ser lapidada, o cualquier otra imagen donde un ser humano es sometido a exposición pública en el supremo instante privado de la muerte? ¿Es suficiente la supuesta repugnancia con que estas imágenes sacuden la conciencia para que su difusión sea admisible? Y ¿cómo se concilia el valor humanista del testimonio con la postura no intervencionista del reportero gráfico? Como bien supo ver Díez de Revenga, “la reflexión de Díaz de Castro ante las imágenes le hacen catapultar las ideas que tienen mucho que ver con la estatura moral y con la libertad de pensar y decidir” (*apud* Payeras Grau, Bernat Vistarini y Morán Rodríguez, 2017: 302).

Es en este punto donde la deuda con el pensamiento de Sontag se hace más evidente ya que Díaz de Castro busca tanto en *Sobre la fotografía* (1977) como en *Ante el dolor de los demás* (2003) la respuesta

a acuciantes problemas estéticos y morales relacionados con el hecho fotográfico. La ensayista americana había escrito en el primero acerca de la “insoportable repetición en una ya familiar exhibición de atrocidades” ([1977] 2006: 37), afirmando que “sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión” ([1977] 2006: 38) y que “[l]a omnipresencia de las fotografías ejerce un efecto incalculable en nuestra sensibilidad ética” ([1977] 2006: 43). Pese a todo, la escritora muestra su convicción —que Díaz aparentemente comparte— de que “[l]as imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica” ([1977] 2006: 34). La historicidad del arte —no solo de la fotografía, sino también, de modo particular, la literatura— se hace visible al trasluz de estas reflexiones. En este sentido, *Fotografías* es un poemario que responde a las circunstancias históricas que tienen su origen en la Guerra de Irak y cuyo punto de inflexión en Occidente es el atentado contra las Torres Gemelas. Tanto estos hechos históricos como otros aspectos de la actualidad internacional —los flujos migratorios, particularmente desde el continente africano hacia las costas europeas, los conflictos de Oriente Medio, etc.— encuentran su reflejo en el discurso de Díaz y están vinculados a la galería fotográfica que los poemas activan en la memoria del lector.

El diálogo con Sontag se establece también en el plano relativo al papel del periodista gráfico en las situaciones de conflicto. Para la ensayista, “[f]otografiar es esencialmente un acto de no intervención. Parte del horror de las proezas del fotoperiodismo contemporáneo [...] proviene de advertir cómo se ha vuelto verosímil, en situaciones en las cuales un fotógrafo debe optar entre una fotografía y una vida, optar por la fotografía” ([1977] 2006: 27). Aunque esta observación ignora —y Sontag llegará, posteriormente, a comprenderlo— los excepcionales riesgos que corren los reporteros en las situaciones que retratan, que dificultan el mero ejercicio de su profesión, y más aún la intervención en los hechos documentados, es posible hallar un eco atenuado de estas palabras en el fragmento XII de *Fotografías*: “Quisiéramos hallar claves del revelado para dejar la vida palpitando en la imagen, animal, delicada, contemplándonos desde la cruda luz de un flash de reportero, alguien que, agazapado, esperaba la muerte para poder contarla” (Díaz, 2017: 130).

Sontag, no obstante, descrea de su propia afirmación, que ilustra

únicamente una hipótesis extrema. El acto de documentar gráficamente la realidad, incluso si se piensa —que esta es otra cuestión a debate— que la fotografía refleja dicha realidad de forma totalmente fidedigna, no es un ejercicio neutral. “Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva”, afirma ([1977] 2006: 28). Y, paralelamente, en la escritura de Díaz se encuentra implícita la pregunta acerca de si es posible, en su máxima expresión, la cámara objetiva (2017: 130).

Un punto también muy relevante en el diálogo del poemario con el pensamiento de Sontag se encuentra en el aspecto de la fotografía como prueba testifical. Recuerda Sontag que los registros fotográficos se han usado como prueba incriminatoria desde 1871. Pero la relación entre fotografía y verdad no es en absoluto inequívoca: “la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad” ([1977] 2006: 19). Obviamente, el tratamiento técnico de la fotografía en la era digital hace desconfiar al observador más desavisado de la veracidad de muchas imágenes. Pero las manipulaciones son anteriores a la era digital. Desde muy pronto, se aplicaron *retoques* manuales a la fotografía para lograr efectos cromáticos y otros propósitos estéticos. Por otra parte, como Díaz de Castro no deja de señalar en su poemario, la verdad histórica, tan fácilmente manipulable, ha sido también adulterada en su vertiente gráfica:

Amaños como el de Lee Oswald, asesino hipotético del presidente Kennedy, los supuestos trucajes del Pentágono después del 11-M (sic)¹⁵, innumerables desaparecidos en las fotografías cubanas o soviéticas [...] Ya las pruebas no sirven para nada: grado cero de la Fotografía, zona cero del pensamiento (Díaz, 2017: 126-127).

Calcando el concepto aplicado por Barthes al hecho literario, el poeta se refiere a la transparencia de la fotografía como documento fehaciente, toda vez que ha sido y es reiteradamente objeto de manipulaciones por parte de quienes controlan la información.

De forma complementaria, el discurso poético se desplaza del ejercicio de la fotografía a la recepción de la misma, especulando acerca del impacto que las imágenes de la tragedia llegan a alcanzar sobre la

¹⁵ Sin duda es una errata, debería decir 11-S.

conciencia del observador. La posición de Susan Sontag es también, en este punto, relevante, y Díaz de Castro lo reconoce citándola directamente en el fragmento VIII: “Razona Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*: ‘Donde la gente se sienta segura sentirá indiferencia’” (Díaz, 2017: 127).

La reacción emocional ante las imágenes de la tragedia no es cuestión baladí en *Fotografías*. Tomando como referencia, en efecto, *Ante el dolor de los demás*, se puede considerar que Sontag analiza desde distintos puntos de vista el papel de la fotografía en orden a representar las tragedias históricas ante la opinión del observador. Por una parte, confirma la autoridad de la fotografía como argumento incriminatorio porque “[s]u crédito de objetividad era inherente” (Sontag ([2003] 2004: 35), aunque sin olvidar la ambivalencia a que la somete el hecho de que han de poseer, “necesariamente, un punto de vista” (Sontag ([2003] 2004: 35). Sontag desarrolla en *Ante el dolor de los demás* la cuestión del punto de vista, que ya estaba implícita en *Sobre la fotografía*, pero no solo en relación al autor de dicha fotografía, que obviamente realiza unas elecciones técnicas y estilísticas que no son del todo neutrales, sino que traslada la reflexión al ámbito de los medios que difunden las imágenes y, más todavía, al de la reacción de los receptores de la información gráfica, llamando la atención acerca de los “usos ideológicos de las imágenes” (Sontag ([2003] 2004: 39). Al igual que el fotógrafo y que los medios, tampoco los observadores son neutrales, y sus lecturas de las imágenes pueden ser interesadas. “Para los militantes la identidad lo es todo”, escribe Sontag ([2003] 2004: 18). Tal vez, por ello mismo, Díaz de Castro sentencia: “Que el ojo indague, gracias al artificio, en lo que no veía. El conflicto de obligarse a extrañar lo habitual, de echar a caminar por el campo minado de las contradicciones, ese banco de pruebas de la identidad. La identidad, ese buitre paciente” (Díaz, 2017: 125). El poeta se ha identificado con la corriente conocida como poesía de la experiencia, uno de cuyos representantes principales es Luis García Montero, autor de un libro, *Los dueños del vacío* (2006), solo un año anterior a la publicación de *Fotografías* (2007), siendo también posible encontrar entre ambos algunas líneas comunes de sentido, una de ellas relativa a las trampas de la identidad y otra que refleja la crisis histórica, el fin de una época y la incertidumbre acerca del futuro próximo. Aunque Díaz de Castro reduce la reflexión al rango de aforismo, García Montero afirma que “[l]a indagación en la identidad acaba descubriendo el

vacío de una naturaleza íntima o cultural” (2006: 12), denunciando la crisis “de un sujeto moderno que, desorientado por los avatares de la realidad, se encerró en su propia identidad hasta llegar a la Nada” (2006: 13). La conciencia del vacío, de habitar un mundo transitorio que ha abandonado los ideales de la Modernidad en aras de una transformación que aboca a la mayor de las confusiones instalada en el discurso de García Montero se halla igualmente en la base de *Fotografías*. La identidad se acoraza en el centro de numerosos conflictos contemporáneos; es, en efecto, un buitre paciente que amenaza la estabilidad del planeta y se lleva por delante vidas humanas. En relación con la recepción de la fotografía, la identidad condiciona la interpretación de las imágenes de un modo que supera el control del autor y pone en causa su carácter probatorio, desestabiliza, desde un ángulo distinto, las relaciones teóricas de la fotografía con la realidad, tal como Susan Sontag apunta.

Otro punto de confluencia entre las reflexiones de Sontag y las de Díaz de Castro tiene su asiento en la reacción emocional ante las imágenes que reflejan el sufrimiento ajeno. Este es uno de los puntos que, diseminados en *Fotografías*, dan unidad al conjunto y se relaciona, particularmente, con el símbolo del corazón. El cuidado con que el poeta recalca la necesidad de confinar el corazón en su reducto, impidiendo el desborde emocional, viene a coincidir con la idea de Sontag acerca de los peligros de una respuesta únicamente emocional a las imágenes trágicas, al carácter anestésico de la repetición, a la inoculación del miedo y la consiguiente parálisis. El poeta aboga por confinar las emociones en un rincón que no nuble el raciocinio, que no aboque a la inacción, que permita, en la línea benjaminiana, analizar políticamente las imágenes, algo que igualmente confluye con el pensamiento de Sontag: “Atribuir a las imágenes, como hace Wolf, sólo lo que confirma la general repugnancia a la guerra es apartarse de un vínculo con España en cuanto país con historia. Es descartar la política” ([2003] 2004: 17-18).

Quizá no sea tampoco casual que Susan Sontag haga referencia al anuncio de Vitalis ([2003] 2004: 42-43) que aparece junto a la foto del miliciano de la que se ha hablado anteriormente. O que mencione a Goya —uno de cuyos grabados Díaz de Castro coteja con una fotografía actual— como precursor. También es interesante la coincidencia en la reflexión en torno a la obra fotográfica de Sebastião Salgado reconociendo las reticencias teóricas que suscitan las “situaciones comercializadas”

([2003] 2004: 92) de sus proyectos, en el marco de reprensión que provoca la fotografía documental “si parece ‘estética’, es decir, si se parece demasiado al arte” ([2003] 2004: 81). También Díaz de Castro es sensible a esta cuestión. Para él, la contradicción es patente, pese a lo cual —y aun reconociéndolo y evidenciándolo— el poeta entiende que se trata de fotografías necesarias: “son pruebas para algún futuro y, ahora, golpetazos en las puertas cerradas del corazón dormido” (2017: 123).

En su diálogo con Roland Barthes Díaz de Castro apunta, sobre todo, a la cuestión de cómo las fotografías remueven las emociones del observador:

Se quedan en nosotros esas fotografías que nos punzan, como decía Barthes. Son solo ellas la Fotografía y es sólo en soledad como se miran, como enseñan instantes, sucesos, siendo aún. Apariencias reales, sin dolor ni alegría. No lamentarse, no darle la palabra al corazón en llamas (Díaz, 2017: 125).

Aunque en el ensayo de Barthes el *punctum* se analiza en un contexto —en general— *más intimista*, la idea de la subjetividad en la lectura de las imágenes fotográficas es también pertinente en un contexto testimonial e histórico, como es el que soporta el discurso de *Fotografías*. Porque, aunque el poeta es partidario de dar preferencia al análisis racional, es inevitable que el sujeto que observa se sienta herido por las imágenes que nos sirve la actualidad gráfica. La sacudida emocional no es la única respuesta, ni la mejor respuesta deseable a esas imágenes. Pero no puede negarse que existe.

Sin ser expresamente mencionado en el poemario, el libro de Judith Butler, *Marcos de guerra* ([2009] 2010), se intuye, igualmente, como panel intelectual al fondo de estas reflexiones poéticas. El poemario de Díaz encuadra bajo su objetivo la realidad global surgida después de la Guerra de Irak, enfocando particularmente hechos cruciales como los atentados del 11-S que son objeto específico de reflexión en la obra de Butler. Aunque la filósofa americana debate y refuta algunos planteamientos de Sontag —a los que Díaz parece, no obstante, más afín—, igualmente inserta el hecho fotográfico en un contexto interpretativo acerca de la violencia de los estados y analiza el valor testifical de las fotografías, al margen —incluso de forma contrapuesta— a la intención del fotógrafo. Incide asimismo en

la respuesta emocional y política del observador ante la fotografía. Nada de esto es ajeno al contenido del poemario analizado.

4. CONCLUSIONES

En el conjunto del poemario se percibe la tensión dialéctica entre el análisis racional, para el que se requieren instrumentos y técnicas apropiados y la reacción emocional ante imágenes que golpean “en las puertas cerradas del corazón dormido” (Díaz, 2017: 123). Como quedó establecido al principio de estas líneas, *Fotografías* es tanto la obra de un fotógrafo como la de un poeta, por lo que, en gran medida, el discurso en torno al hecho fotográfico es extrapolable al hecho literario. No solo se constata la facilidad con la que Díaz alude a escritores como Aleixandre, Quevedo, Baudelaire, etc., sino que la dureza con que los fotógrafos de conflictos retratan, sin concesiones, las miserias de este tiempo, queda implícitamente equiparada a la literatura de Carver o Döblin. También aspectos técnicos y estilísticos son extrapolables, en cierta medida, y se comprende que el autor, reflexiona, a la vez, en torno a dos lenguajes que le son familiares. En tal contexto, todo el poemario puede interpretarse como una poética personal a partir de la metáfora de la fotografía. Al fin y al cabo, el tema predilecto del poeta, la temporalidad, es un nexo que unifica ambas formas artísticas, pues si la poesía ha podido ser considerada por Machado como “palabra en el tiempo”, la fotografía no deja de ser, en esencia, luz en el tiempo, tanto en el aspecto técnico como en su modo de esclarecer la realidad. Ese marco común hace del poemario no solo un compendio de reflexiones históricas sino también una aproximación a la respuesta artística que estas exigen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, C. (1965). *Critique d'Art*. Paris: Armand Colin.
- BENJAMIN, W. (2005). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- BUTLER, J. ([2009] 2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- CARRASCO, N. (2016). “Arte y fotografía en Walter Benjamin: raíces de una vieja controversia”. *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las*

Artes 16, 156-175.

DÍAZ DE CASTRO, F. (2005). *Hasta mañana mar*. Madrid: UNED/Visor. Premio de Poesía Ciudad de Melilla.

____ (2007). *Fotografías*. Málaga: Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur.

____ (2017). *Cuestión de tiempo*. Sevilla: Renacimiento.

DÖBLIN, A. ([1929] 1982). *Berlin Alexanderplatz*, traducción de Miguel Sáenz. Barcelona: Bruguera.

ERNST, M. ([1934] 2009). *Une semaine de bonté. Los collages originales*. Madrid: Fundación Mapfre.

GARCÍA MONTERO, L. (2006). *Los dueños del vacío. La conciencia poética entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.

LIFE MAGAZINE (1963). *Inside Castro's Cuba* 15th March.

ORWELL, G. ([1949] 2009). *1984*. Barcelona: Destino.

PAYERAS GRAU, M.; BERNAT VISTARINI, A. y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2017). *La armonía de la realidad y su desorden. Estudios sobre la poesía de Francisco Díaz de Castro*. Palma: Leonard Muntaner.

PÉREZ FERNÁNDEZ, S. (2010). "Teorías de la fotografía". <https://maestriadicom.org/cursos/teorias-de-la-fotografia/> [02/09/2018].

SANDER, A. (1929). *Antlitz der zeit. Sechzig aufnahmen deutscher menschen des 20*. Met einer einleitung von Alfred Döblin. München: Transmare Verlag / Kurt Wolf Verlag.

SONTAG, S. ([1977] 2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

____ ([2003] 2004). *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara.

Recibido el 15 de enero de 2020.

Aceptado el 13 de abril de 2020.