

A orillas del Ems, de María Victoria Atencia: una biografía propia con imágenes ajenas

María Ema Llorente, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

Resumen: En la poesía española contemporánea resulta cada vez más frecuente la relación de la poesía con otras disciplinas artísticas y, en especial, con las artes visuales. El poemario “A orillas del Ems”, de María Victoria Atencia, que combina lo fotográfico y lo poético, puede verse como un ejemplo de este tipo de interrelación. Tomando como punto de partida el libro de fotografías “Telgte in Erinnerung”, de Renate Kruchen, la autora realiza una recreación poética, sirviéndose del mecanismo compositivo de la “écfrasis”. En esta recreación, se mezclan o se combinan lo ajeno con lo propio y lo objetivo con lo subjetivo. A las imágenes de los otros se va superponiendo o entrelazando la voz, las experiencias y los recuerdos personales de su autora, en la construcción de un discurso en el que, aunque de forma velada, pueden encontrarse elementos personales, subjetivos y autobiográficos. A lo largo del texto se estudiarán algunas de las formas en las que estos elementos se introducen en el poemario, entre las que se encuentran la selección y ordenación del material fotográfico y poético; las superposiciones o coincidencias entre los dos discursos, el visual y el verbal; la relación entre lo presente y lo ausente; y la interacción de la hablante con los personajes de las fotografías y las relaciones ficticias de parentesco que establece con ellos.

Palabras clave: “écfrasis”, álbum de familia, autobiografía, subjetividad, expresión del yo

Abstract: In contemporary Spanish poetry is increasingly frequent the relationship of poetry with other artistic disciplines and, in particular, with the visual arts. The book of poems “A orillas del Ems”, by Maria Victoria Atencia, which combines the photographic and the poetic, can be seen as an example of this kind of interaction. Taking as a starting point the photo book “Telgte in Erinnerung”, by Renate Kruchen, the author makes a poetic recreation, using the mechanism of “ecphrasis”. In this recreation, the foreign thing with the proper thing and the objective thing with the subjective thing are combined or mixed together. Over the others’ images, the author’s voice, experiences and personal memories are being overlapped or intertwined in the construction of a discourse, in which, although in a veiled form, personal, subjective and autobiographical elements can be found. Throughout the text, the following will be studied: some of the ways in which these elements are introduced in the book of poems, including the selection and arrangement of the photographic and poetic material; overlays or overlap between the two discourses, the visual and the verbal; the relationship between the present and the absent; and the interaction of the speaker with the characters in the photographs and the fictitious kinship relations established with them.

Keywords: “Ecphrasis”, Family Album, Autobiography, Subjectivity, Expression of Self

Écfrasis, fotografía y autobiografía

La relación de la poesía española con otras artes y disciplinas artísticas, en especial con las artes visuales y con la imagen, es un fenómeno frecuente en la producción poética de los últimos años, tal como han señalado autores como Domingo Sánchez-Mesa (2007), Francisco Díaz de Castro y Almudena del Olmo (2012) y María Payeras (2012).

Dentro de estas relaciones interartísticas, destaca la relación que la poesía mantiene con la fotografía en distintas manifestaciones, pues, como dice José Luis García, son numerosos los poemas “que se recrean en el arte ‘cada vez más canónico’ de la fotografía” (García: 2011: 176, nota 60).

Entre estas recreaciones, uno de los temas que más se desarrollan es el tema del álbum de familia, que introduce en los textos reflexiones en torno a la identidad y la historia o la biografía personal mediante el punto de partida, real o ficcional, de la contemplación de una imagen, en lo que supone un caso más de *écfrasis* poética.

El caso concreto de la *écfrasis* de tema fotográfico presenta algunas variantes o particularidades en relación con otros tipos de *écfrasis*, como las que se basan en cuadros u otros objetos artísticos, pues al estar directa y necesariamente relacionada con personas y elementos reales o existentes,



como recuerda Roland Barthes, introducen la cuestión o la reflexión sobre la presencia de lo real, lo personal o lo biográfico en la creación poética¹.

Un caso particular de este tipo de recreación ecrástica del álbum de familia lo constituye el poemario *A orillas del Ems*, de María Victoria Atencia, que plantea una interesante relación entre lo fotográfico y lo poético.

El poemario, quizá uno de los libros menos conocidos y estudiados de la autora, fue escrito en 1985, y apareció inicialmente de forma parcial en revistas como *Ciudad del Paraíso*, n.º 1 (1990) y *El signo del gorrión*, n.º 0 (1993), antes de recogerse de forma completa en el monográfico *El vuelo* que la revista *Litoral* dedica en 1997 a esta escritora en sus números 213 y 214².

Este libro, en el que se presentan textos e imágenes simultáneamente, se compone de quince poemas escritos sobre una selección de quince fotografías del libro alemán *Telgte in Erinnerung (Telgte en el recuerdo)*, de Renate Kruchen, de 1983. El libro de Kruchen, que reúne una serie de imágenes de lugares y habitantes del pueblo de Telgte, en Alemania, fechadas alrededor de 1900, fue adquirido por Álvaro, el hijo de María Victoria, durante su residencia de estudios en Alemania y regalado a su madre, quien, atraída por las fotografías antiguas, realiza una interesante lectura o recreación poética de las mismas. Esta recreación le sirve a Atencia para la reconstrucción de una memoria y de unas voces que, a pesar de no ser las suyas, se van entrelazando con su propia voz y sus propios recuerdos, en una combinación de discursos en la que se desdibujan las fronteras entre lo propio y lo ajeno.

La elección de estos objetos o correlatos distanciados de uno mismo para la expresión poética, y el mecanismo de la escritura o la expresión de lo personal a través de lo otro no es, sin embargo, algo nuevo en la producción poética de esta autora.

Pertenciente a la generación poética del 50, la escritura de María Victoria Atencia evita, por lo general, la expresión directa del yo y de la subjetividad, tal como tanto ella misma como algunos estudiosos de su obra han señalado ya.

Sharon Keefe Ugalde, por ejemplo, indica cómo en la producción poética de Atencia que corresponde a una etapa posterior a libros como *Marta & María*, *Sueños* y *El Mundo de MV*, en la que podría incluirse *A orillas del Ems*, “el yo se diluye y se esconde entre los monumentos, obras de arte, paisajes y objetos” (Ugalde, 1990: 514).

De la misma forma, al utilizar fotografías ajenas para la creación poética y la expresión de recuerdos y vivencias personales, Atencia parece mantenerse fiel a lo que Guillermo Carnero ha considerado como un rasgo principal de su escritura, que “habla siempre de sí misma (...) pero siempre desde lo otro: el paisaje, la historia del arte, los libros y poetas a cuyo lado se siente, los objetos reales” (Carnero, 1984: 63-64). Con esto se consigue superar el obstáculo con el que se encuentra el poeta contemporáneo de “decirse sin decir nada o casi nada directo de sí mismo”, para lo que, en palabras del mismo crítico, hay que dar un rodeo, evitar el uso del lenguaje directo del yo, repudiado desde el Romanticismo, e intentar cercarlo desde la objetividad (Carnero, 1984: 63).

La propia autora confirma esta forma de creación que evade o evita lo directo o lo personal, en una entrevista en la que, como respuesta a la pregunta sobre si existe una relación estrecha entre sus versos y su autobiografía, responde de la siguiente manera:

¹ En este sentido, y como dice Roland Barthes, la fotografía guarda una estrecha relación con la realidad y con lo real, puesto que, a diferencia de otras formas de representación artística, no puede negarse que el referente que aparece en ella haya existido realmente: “La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo ‘quimeras’. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*” (1990: 136. La cursiva es del original). Por su parte, Armando Silva mantiene una idea parecida: “la foto sostiene algo, que al ser pasado, constituye una prueba auténtica de la realidad. Aquí podemos diferenciar la imagen de la fotografía de la del cine o de la pintura. (...) En el caso de la foto lo que ésta capta es real, al menos como un efecto de luz” (1998: 109).

² Esta última edición es la que se utilizará en este trabajo para las citas de los poemas de este poemario, del que se indicará únicamente el año, seguido del número de página en números romanos, tal como aparece en el original.

No, desde luego que no: mi poesía (...) no es mi autobiografía (...). Generalmente adopto una posición de “como si yo”, asumiendo como propia una situación ajena y en ocasiones hasta incompatible conmigo misma, pero que en el poema puedo adoptar, y yo misma me sorprendo al ver luego lo que en esa circunstancia ha dado de sí después de sometida a la tensión que el poema supone. (...) Es una ocultación que se limita a prescindir de la anécdota. Pero, por un juego de espejos, siempre se me puede ver en el fondo del poema (Ugalde, 1991: 15).

Como la misma Atencia menciona, a pesar de que su escritura poética sigue generalmente un método de distanciamiento sobre la propia experiencia, la presencia de lo personal y de lo autobiográfico no desaparece totalmente de los textos, sino que estos componentes se encuentran en el poema de una forma indirecta o velada. El mecanismo de la *écfrasis* contribuye, en este caso concreto, a ese juego de ocultamiento y revelación, pues, como indica María Payeras, la *écfrasis* que se realiza en estos y otros poemas de autoras de la misma generación no se limita a ser una descripción del objeto externo o una traducción literaria de determinadas imágenes, sino que posibilita la expresión de las asociaciones subjetivas que este objeto o esta imagen despierta en las autoras, por lo que contribuye a la objetivación de su mundo interior y funciona, por tanto, como una forma de autoconocimiento (2012: 63).

Esto es lo que ocurre en el caso del poemario mencionado, en el que describir las fotografías de otros y utilizarlas como punto de partida para la escritura le permite a la autora indagar en sus propias vivencias y recuerdos, que se expresan indirectamente en el texto a través de la voz y la imagen de otros.

Lo que hace Atencia es utilizar las fotografías del libro mencionado para construir, mediante imágenes y textos, lo que podría verse como su propio álbum de familia, adaptando o apropiándose de una manifestación artística ajena para convertirla, mediante una serie de mecanismos y adaptaciones, en algo personal.

En este discurso se entrelazan, así, lo objetivo y lo subjetivo, lo ajeno con lo propio, y la voz de los otros con la propia voz. Este entrecruzamiento o esta superposición, que en cuanto técnica o mecanismo compositivo constituye, en mi opinión, uno de los mayores méritos o valores del libro, se concreta en una serie de procedimientos que son los que constituirán el objetivo del presente trabajo, que se enfocará en la manera en que los dos discursos mencionados, el visual y el verbal, o el fotográfico y el poético, se relacionan y se integran en el poemario.

La idea es dar cuenta de la forma en que los elementos personales y autobiográficos, como recuerdos, vivencias, experiencias u opiniones reales de la autora, se introducen o se proyectan en un discurso en principio ajeno y distanciado de ella tanto en el espacio como en el tiempo.

Para ello, me centraré a continuación en aspectos como: 1) La selección y la ordenación que la autora realiza de las fotografías para la construcción de una historia con un sentido determinado; 2) Las duplicaciones, desdoblamiento y superposiciones de objetos y personajes; 3) La relación entre lo presente y lo ausente, o lo mostrado y lo inventado; y 4) La interacción con los personajes de las fotografías y las relaciones ficticias de parentesco que la hablante establece con ellos.

1) Selección y ordenación del material fotográfico y poético

La construcción de este relato que constituye el libro de Atencia y que es, como se comentó, tanto ajeno o impersonal como personal y propio, comienza con el acto mismo de selección de las fotografías que la autora realiza del libro alemán y con la consecuente disposición u ordenación de éstas en el poemario.

Estas fotografías no se eligen de manera arbitraria o azarosa, sino que las imágenes que selecciona Atencia de todo el conjunto del libro inicial guardan un gran parecido con el tipo de fotografías que integran normalmente un álbum de fotos familiar, concentrándose especialmente en los retratos de personas de distintas edades y aspectos, que podrían fácilmente pertenecer a hermanos, primos, compañeros de colegio, tías, abuelas o amigos de la familia. Entre ellas no falta la que podría ser la foto de bodas de los padres y la de una niña que representaría a la misma autora-hablante³.

³ Dado el carácter real o histórico de la fotografía señalado por autores como Roland Barthes y Armando Silva, y teniendo en cuenta las propias declaraciones de la autora, se interpreta muchas veces en este trabajo la voz que habla en los textos como un desdoblamiento o un *alter ego* de la propia Atencia, motivo por el que se utiliza en algunos casos la denominación autora-hablante. Se sigue

De esta forma, observando las imágenes o las fotografías del libro en su conjunto, en su temática y en su ordenación o disposición, aspectos a los que se añade además la fecha de las fotografías – aproximadamente 1900-, que les confiere una determinada estética o un aire de época que contribuye a sustentar la ficción que Atencia construye, se tiene la impresión de estar contemplando realmente un álbum de fotos familiar con imágenes de los antepasados, intención que no estaba en el libro original y que es resultado de la acción creadora de la autora.

En esta apropiación que Atencia realiza del material que aparece en el libro de fotos y en la manipulación a la que lo somete con una intención determinada puede verse ya una muestra de la presencia de lo personal y lo subjetivo en el poemario. Sobre esta idea de la proyección de la subjetividad en el acto de selección del material artístico reflexiona Guillermo Carnero, analizando la escritura de Atencia:

El lenguaje del yo está así sabiamente omitido en su inmediatez, pero presente en la situación del ojo que mira desde determinado ángulo la realidad, o que selecciona determinada parcela de la realidad para no mirar el resto. Y como su recurso a lo objetivo está siempre guiado por la intuición de quien se está secretamente diciendo a su través, nunca es arbitraria, excesiva o autosuficiente la lista de disfraces (1984: 64).

Según esto, continuando la idea apuntada por Carnero, puede decirse que la tarea principal de este tipo de escritura que no desea expresarse de manera directa consiste precisamente en elegir la máscara o el disfraz desde el que poder mostrarse sin ser visto.

Además de la selección, también la disposición y la ordenación de este material adquiere importancia, pues sirve al propósito de contar una historia, de construir un sentido que es, en este caso, y como sucede por lo general con la historia visual que cuenta el álbum de familia, la historia personal y familiar en su registro cronológico de hechos destacados y memorables.

Tomando este tipo de álbum como modelo, los poemas y las fotografías no se presentan en el libro de Atencia de manera arbitraria, sino que su ordenación responde a una intención temporal y lineal, que es la que constituye el eje o el hilo argumental del libro.

En este sentido, para el aspecto que se trata en este primer apartado, resultan especialmente significativos los poemas elegidos para el primer y último lugar del poemario, titulados “La casa” y “La niña”, respectivamente. Estos dos poemas señalan el punto de partida y de llegada de un recorrido que va de lo general a lo particular, o de lo exterior a lo interior y que, presentando o mostrando en primer lugar, la imagen de la casa familiar y de la infancia, va deteniéndose en distintos momentos y personajes hasta desembocar en la figura central de la niña que es, en definitiva, y como correlato de la autora, el punto central de esta narración.

Con el primer poema, “La casa”, se establece ya desde el inicio la temática familiar sobre la que versará el libro, que corresponde a la historia de una casa, entendida ésta tanto en el sentido general de un determinado grupo familiar y de sus relaciones, como también en el sentido de legado, herencia o sucesión.

La imagen de esta casa, que aparece representada en la primera fotografía, y que es también la que se ve en la portada del libro de Kruchen, es, de alguna manera, una invitación a adentrarse en ese mundo que es tanto el mundo ajeno del pueblo y los habitantes de Telgte, representado en las fotografías, como el mundo de la infancia y del recuerdo personal de la autora. Se inicia así, con la contemplación de esta imagen y con su descripción, un viaje hacia el pasado, tanto colectivo como individual, al que la autora se ve transportada ante la contemplación de la fotografía.

Después de esta fotografía inicial, y del poema que la acompaña, que se comentará más detenidamente en el apartado siguiente, el resto de fotografías seleccionadas, así como los poemas que hablan de ellas, reproducen distintos aspectos y personajes de esta vida privada, local y familiar, que funcionan, así, a modo de contexto necesario de la historia que se está contando.

Entre estas imágenes, y al igual que ocurre en los poemarios de otros autores contemporáneos dedicados a la fotografía, se encuentra la foto de bodas de los progenitores, que sin ser en este caso la de los verdaderos padres, cumple, sin embargo, la misma función. Esta fotografía se hace corresponder

aquí en este sentido la opinión expresada por Ángel Luis Luján Atienza: “El ‘yo’ explícito puede identificarse con el autor real y el ‘nosotros’ con un grupo restringido que incluye al autor real. Esta identificación implica una característica negativa: la ausencia de marcas en el texto que nos indiquen que el poeta habla a través de la boca de un personaje ficticio” (2000: 227).

con el poema “Pareja” que, a pesar de describir a una pareja de novios ajenos y desconocidos, sin ninguna relación con la hablante, sorprende por su semejanza con otros poemas que tratan o recrean la foto de bodas de los verdaderos padres, como son, por ejemplo, los poemas “Contrayentes” de Antonio Mesa Toré (Lafarque y Mesa Toré, 2010: 268); “Imágenes de posguerra”, de este mismo autor (Cano, 2002: 303); y el poema “Años sesenta”, de Luis Muñoz (Lafarque y Mesa Toré, 2010: 273).

Tras el poema “Pareja”, y cerrando el poemario, se sitúa, de manera nada casual, el poema “La niña”. En este último poema termina de realizarse la identificación de la hablante con el personaje de la fotografía, a quien aquélla parece dirigirse desde la edad adulta:

La niña de trenzas y flequillo, de babero y maleta a la
 espalda,
 en la que me enseñaron a reconocerme las fotos de los míos,
 hoy, frente a mí, en este cuaderno aparece.
 Coincidencia feliz: de esa criatura vine
 para llegar a ella tras de un largo camino.
 Te lo ruego: sigue tú misma, o vuelve y disfruta de tus
 padres aún jóvenes,
 la borrega y el agua en el cauce de piedra. No te preocupes:
 soy una de esas señoras que se encuentran a veces de visita
 en las casas
 y cuyo nombre no vuelve a recordarse.

(1997: XXXII)

Con la presentación de esta fotografía infantil y este poema se pone fin a la autobiografía que el poemario representa en su recorrido por una historia que, remontándose al espacio de una localidad concreta y al conjunto de la sociedad que la habita, encuentra su conclusión en un individuo particular, cuyo origen, rodeado de los personajes y las circunstancias que acompañan su aparición, parece así explicarse o cobrar un sentido.

2) Duplicaciones, paralelismos y superposiciones

La combinación de dos discursos diferentes, el visual y el verbal, así como de dos historias distintas, la ajena y la propia, que tiene lugar en este poemario, es, desde el punto de vista compositivo, uno de los aspectos que mayor grado de complejidad o dificultad supone.

En esta integración de discursos, y a pesar de los intentos de la escritura de Atencia de ocultamiento o veladura del yo, se produce una superposición o una duplicación de objetos, personajes y situaciones, que deja ver elementos pertenecientes a lo personal y lo privado.

En el poema inicial “La casa”, mencionado arriba, puede verse un primer ejemplo de este tipo de duplicación o superposición. En este poema, la casa que aparece representada en la fotografía, una casa del mencionado pueblo de Telge, se confunde o se identifica más adelante en el poema con la casa real de la infancia y del recuerdo de la autora-hablante:

Me adentraba por ella –ante mí en la cubierta del libro-,
 en su planta cuadrada y un silencio en sus muebles que
 adivino o invento:
 podría pintarla como cuando era niña y abrir con una
 cuchilla sus ventanas,
 porque ella era mi mundo inserto en otro mundo de
 intimidad discreta
 que yo invadía y daba a los demás.
 Lo que en ella pasaba –un perro, una bombilla- me
 resultó feliz.

(1997: IV)

La casa por la que se adentra la hablante del poema es, como en el mismo texto se declara, la casa de la cubierta del libro, pero también la casa real que se recuerda, aquella que se pintaba de niña y que constituía un pequeño reducto privado y protegido “mi mundo inserto en otro mundo”. Puede decirse así que existen dos casas, la real contemplada y la revivida o recordada, cuyas imágenes, real y mental, se superponen en el poema.

Profundizando un poco más en esta identificación, puede considerarse, como apunta Itziar López Guil, que esta casa no representa únicamente la casa del pasado y del recuerdo de la autora, sino incluso a sí misma o a su yo lírico, (2000: 324), identificación que confirma la propia Atencia:

Yo (el yo del poema) me reconozco en la casa y ofrezco una argumentación de sinónimos intercambiables que parten de esa identidad: veo la casa y me veo en la casa, pero me veo como la casa misma, y la novedad de su exposición está en el entrecruzamiento de sus planos: la casa da albergue al yo porque el yo da cobijo a la casa. (Atencia: 84: 67)⁴

De forma similar, en el poema “La niña” confluyen o se superponen la niña retratada en la fotografía, que es en realidad Inni Stumpe en su primer día de colegio, tal como indica el pie de foto, y la niña que fue la hablante del poema, que contempla esta imagen como si de una imagen de sí misma se tratara. Esta identificación o superposición se afirma en el texto, en el que se declara de forma explícita, y no sin provocar cierta ambigüedad o extrañeza, que la niña alemana que aparece en el cuaderno que se contempla es la misma niña que aparece en las fotos familiares y a través de cuya imagen, como ocurre muchas veces en la realidad, la hablante aprendió a reconocerse a sí misma. Esto era lo que podía leerse al inicio del poema transcrito en el apartado anterior: “La niña de trenzas y flequillo, de babero y maleta a la/ espalda/ en la que me enseñaron a reconocermé las fotos de los míos” (1999: XXXII).

La duplicación o la convivencia simultánea de objetos y de personas, como la casa o la niña, provoca así una ambigüedad o imposibilidad lógica en la lectura, que muchas veces no encuentra resolución en el poema. Afirmaciones como “de esa criatura vine/ para llegar a ella tras de un largo camino” adquieren en el texto un carácter ambiguo o paradójico, posibilitado por la duplicación o la superposición mencionada.

Con este tipo de construcción o de escritura la autora alterna lo visto en la fotografía con lo recordado, como si entrara y saliera repetida o sucesivamente de lo que contempla y de lo que narra.

Esta alternancia puede verse de nuevo, por ejemplo, en el poema “Grupo”, que acompaña precisamente a una fotografía de un grupo numeroso formado por hombres y mujeres de edades próximas, y que representa, tal vez, una graduación de estudios o una celebración.

La contemplación de esta fotografía parece suscitar en la hablante el recuerdo de personas y rostros similares en un momento o una situación parecida, lo que origina nuevamente un desdoblamiento o una duplicación de personas y situaciones que se superponen y confluyen momentáneamente en el poema:

⁴ Esta identificación entre la casa y la autora puede verse de forma explícita en un poema anterior de Atencia titulado “Casa de Churriana”, publicado primero en *Los sueños*, en 1976, y aparecido después en *El mundo de M. V.*, en 1978, como “Sueño de Churriana”:

Estoy viendo la casa y me estoy viendo en ella:
aunque confusamente, las puertas al cerrarse
hacen caer mis párpados, y sus noches de invierno
sólo son mis pies fríos, y es carne de mi carne
o yo soy piedra de ella, y ella es como una cáscara
pequeña en mi bolsillo, y yo como un estuche
ya vacío de té en su vientre de barco.
(López, 2000: 324)

De un paso al frente más que el simple deterioro, del
anonadamiento del olvido,
preservan la postal, su ficción otorgada,
porque *siempre y jamás* exceden al corazón del hombre.
Pero sé que no estáis sino aquí, reunión dichosa, grupo que
en el cartón sonrío.
Rostros parejos a veces me recorren: juventud y belleza
claman por su retorno
si una torre abolida nunca extingue su sombra.
Por eso os reconozco: a un aire nuevo crujen el parquet y las
sillas,
y os siguen limitando cuello duro y corsé.
...

(1997: XXII)

A pesar de la declaración expresa de la hablante de que los personajes del pasado o de la imagen no están “sino aquí”, en el cartón o la postal de la fotografía, éstos se parecen mucho a otros seres que sí existieron en su vida y en su pasado, esos “rostros parejos” o parecidos a los contemplados, que “claman por su retorno” y que se superponen o se confunden, una vez más, con ellos. Por ese parecido, por esa superposición, y a pesar de la consciencia de la diferencia y la alteridad, la hablante manifiesta “reconocer” a los individuos retratados –“Por eso os reconozco”-, en una afirmación que resulta, igual que en los casos anteriores, ambigua y nuevamente incompatible con el resto del texto, que permite ver la presencia y ausencia simultánea o alternativa de la autora-hablante en el discurso mencionada arriba.

3) La relación entre lo presente y lo ausente, lo mostrado y lo inventado

Un tercer aspecto del poemario en el que puede apreciarse la aparición o la inserción de lo personal y lo subjetivo en el discurso de los otros lo constituye el desarrollo descriptivo y narrativo que realiza la autora de las imágenes mostradas, según un procedimiento que resulta, por lo demás, característico o propio de la *écfrasis* literaria.

Aunque toda *écfrasis*, y en general toda descripción, introduce siempre aspectos subjetivos y no suele limitarse a la simple descripción o transmisión objetiva de lo observado, la recreación ecfástica que realiza María Victoria Atencia en estos poemas excede o supera los límites de lo que se ve para ampliar, desarrollar o añadir información que la imagen no posee y que procede, también aquí, en muchos casos, de su propio repertorio personal. La subjetividad residiría en este caso en el hecho de que toda esta información pertenece, por lo general, a su propia historia o su propia experiencia, con lo que puede verse como una proyección de sí misma.

Para realizar estas ampliaciones o estos desarrollos tanto descriptivos como narrativos, y poniendo en evidencia con esto una particularidad propia del discurso o la recreación ecfástica (De la Calle, 2005 y Pimentel, 2003), el observador de una imagen puede optar por añadir detalles que no aparecen en ella o por aventurar momentos anteriores y posteriores de la escena puntual que se muestra en la fotografía, insertándola así en una narración o un relato mayor.

Quizá por contagio o por imitación del discurso del narrador oral de los álbumes de fotos, que añade, aclara o amplía aspectos no visibles en la imagen que facilitan su comprensión, la hablante de este poemario añade información complementaria a lo que muestran las fotografías, demostrando así poseer un conocimiento total sobre una historia y una familia que no es la suya.

Esto puede observarse en el poema “Pareja”, mencionado arriba. A pesar de que la fotografía que el poema describe no forma parte del repertorio personal de la autora, la hablante juega de nuevo a interpretarla como si de una fotografía propia se tratara y aventura o adelanta, como un narrador omnisciente, cómo será la vida y el futuro de esta pareja, proyectando, tal vez, sobre esta imagen arquetípica, la propia experiencia personal.

De esta forma, a la información de los elementos y detalles que ofrece la fotografía, como por ejemplo las alusiones al color del pelo y de la piel de la novia, su ramo de flores y su tocado, o la expresión del novio, se añaden al final otros datos que no forman parte de la información visual proporcionada por la imagen:

Nadie más rubia que esta porcelana de Rosenthal erguida
y corona floral que derrama sus guías hasta el hombro,
alcanza al busto, tienta su cintura y se deja cubrir por una
tarlatana
ligeramente rígida y de un blanco nupcial.
Su tocado es así, y ella sostiene un libro -¿cuál para esta
ocasión? -
y retiene con la derecha al novio que, serio en exceso,
parece asomar su cabeza sobre un cuerpo que no es
exactamente el suyo.
Juntos van a afrontar momentos de intensa luz -las luces
enceguecen más que las sombras mismas-
y largas, largas horas de apacible penumbra.

(1997: XXX)

Pero quizá donde mejor se aprecia este efecto de desarrollo o ampliación de lo mostrado por la imagen es en el caso de los poemas escritos en forma de monólogos dramáticos. En ellos, la autora cede la voz a algunos de los personajes que aparecen en las fotografías, dejando que sean ellos quienes hablen de sí mismos en primera persona.

Al igual que ocurría con el acto de selección y ordenación del material artístico analizado en el primer apartado, en el uso del monólogo dramático puede verse también, aunque de una forma menos evidente o más indirecta, la presencia velada del autor que lo realiza, en la adopción de un determinado punto de vista, así como en el tipo de personaje elegido y en el contenido y la forma de su discurso. Como dice Angélica Tornero, en el uso de este mecanismo el autor se confunde con las voces tras de las que se enmascara y esconde y con las que también, en un curioso juego de presencia y ausencia, se identifica (Tornero, 2000: 232).

Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en al menos cinco poemas de los quince que componen el poemario -“Las tres gracias”, “Heinrich und Clärchen”, “Jefe de estación”, “Joven con bicicleta” y “El pregonero”-. Con este tipo de construcción, parece que las personas de las fotografías cobran vida⁵ para explicar el porqué de la imagen, permitiendo al lector acceder a lo que pensaban o sentían en el momento en el que ésta fue tomada.

En el poema titulado “Las tres gracias”, son las tres bañistas representadas en la fotografía las que por medio de la ficción del monólogo dramático expresan lo que significó para ellas el posar para la fotografía que acompaña y sirve de punto de partida del poema:

⁵ Al dar voz a estos personajes del pasado mediante el monólogo dramático, es como si el libro de Atencia resucitara, de alguna manera, a los protagonistas de las imágenes, con lo que se establece una relación entre la muerte, simbolizada por la fotografía, y la vida que representan los poemas en su acto de creación y de expresión de la voz (Hart, 2005, 126). Esta relación entre la fotografía y la muerte ha sido ya señalada en numerosas ocasiones por distintos autores, entre los que se encuentran, por ejemplo, Philippe Dubois, que se refiere a la fotografía como “tanatografía” y que entiende el acto fotográfico como una forma de *cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto* (1986: 149); Roland Barthes, para quien en toda fotografía hay algo terrible que es “el retorno de lo muerto” (1990: 39); y Susan Sontag, que afirma que todas las fotografías son *memoria mori*, cuya contingencia confirma la cualidad perecedera de todas las cosas (1981: 25, 90). Desde este punto de vista, pueden relacionarse estos poemas efrásticos con los epitafios, en lo que tienen de presentación o semblanza de un personaje que ya se encuentra desaparecido en el momento de la lectura del poema o la contemplación de la imagen. De hecho, algunos de los poemas de este libro, en esa reanimación de personajes del pasado y en el conjunto de voces que van ofreciendo una imagen global de toda una colectividad, podrían relacionarse con la colección de epitafios que se recogen en libros como la *Antología de Spoon River*, de Edgard Lee Masters, con cuyos poemas guardan cierto parecido.

La sensación penosa no supimos borrarla, aunque sólo los
brazos
y las piernas mostrábamos con aquel bañador azul y aquel
gorro ridículo.
Tan jóvenes, no habíamos perdido aún la noción de las
cosas
e ignorábamos el gozoso desnudo que del amor se viste. Eso
vino más tarde.
Pero entonces, al mirar nuestra imagen sentimos un pudor
invencible:
ni siquiera pensábamos en nadie al ponernos delante de la
máquina.

(1997: VI)

Muchas de estas ampliaciones o desarrollos de lo mostrado en la imagen se realizan mediante la comunicación de una serie de detalles e información relativa a los personajes que parece tener la autora y que coloca en boca de ellos mismos. Este conocimiento no sólo se aprecia en los casos de introspección psicológica, sino también en los detalles que revelan un dominio espacial y temporal de la historia. En el poema anterior, por ejemplo, se alude a lo que aún no había sucedido en el momento puntual de la imagen –“no habíamos perdido aún la noción de las/ cosas”-, y a lo que sucederá después “Eso/ vino más tarde”.

Algo similar ocurre en el poema “Heinrich und Clärchen”, en el que es la propia niña que aparece retratada en la fotografía la que relata las sensaciones de miedo que les producía a ella y a su hermano el tener que posar para una foto por primera vez. A esta información se añade además la relativa al destino que tendrán después las ropas que llevan puestas, una vez que lleguen a casa, proporcionando nuevamente información sobre un momento posterior a la imagen:

Tenemos angustias, es cierto, mi hermanito y yo.
Hoy nos pusieron las ropas de domingo
y a lo oscuro nos llevaron de la mano.
Opaco es el cristal con que estuvo fijamente mirándonos
aquel amenazante insecto de madera.
Rozarnos a escondidas nos mantuvo en silencio
hasta que al fin volvimos a la casa querida
donde en el perchero colgaba el traje de marinero de
Heinrich
y mi gorra de lazo pendiente a la derecha,
frente al cartón roído por los peces de plata
y el olor a nosotros, distancia y naftalina.

(1997: X)

Además de en estos adelantos o *prolepsis*, la omnisciencia que demuestra la hablante también se hace evidente en estos poemas en la información espacial, que proporciona detalles de hechos ocurridos fuera de la escena o del cuadro representado por la imagen.

Uno de los poemas que mejor ejemplifica esta idea es el poema “Joven con bicicleta”. En este poema, como el título ya adelanta, es la imagen de un joven la que parece cobrar vida y dirigirse a los espectadores para contar o dar a conocer, igual que los otros casos, sus pensamientos o sus sensaciones en el momento del retrato:

El manillar fundido dice el calor de mis manos asiéndolo
con un fuego que penetra el cartón y llega a vuestra época.
Tengo al fin lo soñado: avanzo sobre ruedas, ya soy un
trionfador
que recorre los húmedos campos aspirando su aroma,
caracol sucesivo del verde tras la lluvia.
Los atentos del otro lado podréis ver la brillante cadena que
me cruza el pecho,
la gorra de visera que fue moda entonces,
...

(1997: XVI)

A esta información, que como dice el joven hablante “puede verse” en la imagen, se añade otra que no se ve, porque está fuera de la escena representada, y que, sin embargo, nos llega a los lectores gracias a la labor interpretativa de la autora, como es, por ejemplo, la relativa a su enamoramiento de Gretchen, su compañera de clase, a los disgustos del profesor, o a sus recorridos en bicicleta por el campo:

...
Los atentos del otro lado podréis ver la brillante cadena que
me cruza el pecho,
la gorra de visera que fue moda entonces,
mas, tal vez, no el amor que ya se despertaba asombrando
mis ojos;
la cara de manzana de Gretchen a la hora del recreo,
los disgustos del Herr Profesor con su vara severa.
Algo mío poseo en el campo que cruzo:
un mundo que no sueño sino que tomo y alzo y que muevo
a mi gusto,
hechura de mis manos guiando, de mis pies al pedal,
mientras van agotándose los días de anteguerra.

(1997: XVI)

Todos estos desarrollos o añadidos son intervenciones de la autora sobre el material proporcionado por las fotografías que, además de servir para la construcción textual del poema, permiten ver, indirectamente, aspectos de su propia cultura, contexto e imaginario particular.

4) Interacción con los personajes de las fotografías y creación de relaciones ficticias de parentesco

Finalmente, además de los tres mecanismos anteriores, un aspecto más en el que puede apreciarse la relación de la hablante con las fotografías y con el tema que trata es la interacción que ésta establece con los personajes que aparecen en ellas a través de diálogos, preguntas e interpelaciones.

En algunos de los poemas anteriores se veía ya cómo tanto los personajes de las fotografías como la hablante misma parecían ser capaces de ver más allá de la imagen para dirigirse a la persona o personas que están al otro lado, dejando ver una concepción de la fotografía como comunicación (Silva, 1998: 24), que aparece en los poemas contemporáneos con relativa frecuencia.

Formas discursivas como las mencionadas preguntas o interpelaciones dirigidas a los retratados, que proporcionan un tono de oralidad y coloquialidad a los textos, crean la ilusión de que existe un lazo o una relación personal con estos personajes lejanos y desconocidos. Esta ilusión o esta ficción se intensifica en el caso de las relaciones de parentesco que la hablante parece mantener con estos individuos, a quienes se dirige en muchas ocasiones como si fueran miembros de su verdadera familia, utilizando tanto sus nombres propios como aquéllos que designan la relación familiar que mantiene con ellos.

En algunas ocasiones, como se comentó al inicio, esta relación familiar aparece nada más sugerida en el tipo de fotografías que se seleccionan, que muestran a personas de distinto sexo y edad, que pueden interpretarse como miembros de una misma familia. Los casos más evidentes o que mejor sugieren esta asociación serían, como ya se dijo, el poema “Pareja”, cuya foto podría representar a los padres de la hablante; “Posan cuatro ancianas”, que podría verse a su vez como una foto de sus tías o sus abuelas; y “Las tres gracias” o “Joven con bicicleta”, que podrían representar igualmente a tías, hermanas o hermanos.

En otros casos, la relación familiar sí se menciona de forma explícita, tal como ocurre en el poema “Heinrich und Clärchen”, en el que los niños que aparecen en la imagen se presentan como hermanos, según la visión o la interpretación de la autora.

Y finalmente, existen algunos poemas en los que es la hablante la que manifiesta de forma explícita la relación específica que guarda con la persona retratada, como ocurre en los poemas “El galope”, “Escuela elemental” y “La niña”.

El poema “El galope”, basado en una fotografía que representa a un niño pequeño subido en un caballo de madera acompañado de tres niñas más, adopta la forma del discurso que una madre dirigiría hacia su hijo, al hablarle directamente al niño de la fotografía, al que incluso se denomina en el texto precisamente de esta manera:

¿Hasta dónde, pequeño Heinrich, llegaste montado en tu
caballo?
Valerie, Paula y las demás, enmarcan tu aventura
y apuestan por tu éxito su sonrisa de moneda dorada.
Fue en la Selva Negra o el Rin donde no nos cruzamos:
caballos de cartón, hijo mío, los empapa la lluvia, los
arruina la nieve.

...

(1997: VIII)

En otras ocasiones, esta cercanía o esta proximidad va un poco más allá, haciendo que la hablante traspase momentáneamente los límites que separan la realidad y la ficción para introducirse ella misma dentro de la fotografía y acompañar a los personajes que en ella aparecen, convertida en un personaje más, como ocurre en los otros dos poemas mencionados.

En el primero de ellos, “Escuela elemental”, la hablante se dirige a un grupo de niños que aparecen uniformados y con semblante serio en una fotografía escolar. Al igual que ocurría en algunos de los poemas ya comentados, la *écfrasis* de la fotografía se prolonga o se extiende más allá de lo simplemente mostrado para desarrollar o imaginar el momento posterior al de la fotografía, momento en el que la hablante, tal vez como maestra o de nuevo como madre, se hará presente en la escena y acompañará a los niños en sus tareas escolares:

Ángeles alineados, cuánta tristeza dicen los baberos que os
uniforman, cuánta
tristeza vuestros rostros –uniformes también,
desconfiantes- en filas sucesivas,

...

Cuando este trago pase, terminado el recreo,
yo os llevaré la mano, en la plana pendiente, sin
mancharnos de tinta.

(1997: XVIII)

En el otro poema, “La niña”, último poema del poemario, la hablante se introduce de nuevo en la escena que el texto recrea mediante su conversión en un personaje que participa en la situación que se relata. Tras identificarse con la niña de la imagen, como se comentó arriba, la hablante se aleja o se

separa de ella y se presenta como una amiga de la familia, “una de esas señoras que se encuentran a veces de visita/ en las casas”, que le aconseja sobre cómo aprovechar lo que le queda de niñez:

...
Te lo ruego: sigue tú misma, o vuelve y disfruta de tus
padres aún jóvenes,
la borrega y el agua en el cauce de piedra. No te preocupes:
soy una de esas señoras que se encuentran a veces de visita
en las casas
y cuyo nombre no vuelve a recordarse.

(1997: XXXII)

Con esta introducción de la hablante en la escena, que actualiza el tópico del reencuentro del adulto con el niño o la niña que fue, tantas veces recreado en la ficción, y que permite reflexionar sobre los logros y los fracasos conseguidos en la vida, se pone fin también a ese viaje hacia la infancia y hacia el pasado iniciado al comienzo del libro, en una separación que reintegra a la niña a su tiempo -“Te lo ruego: sigue tú misma”- y a la adulta a su lugar y su función fuera del texto.

Todos los mecanismos anteriores muestran cómo, a pesar de los intentos o la pretensión de realizar una escritura distanciada o alejada del yo y de la subjetividad, lo personal no ha desaparecido por completo de estos textos, sino que continúa estando presente de una manera latente o indirecta, y puede rastrearse o identificarse en los poemas.

María Victoria Atencia utiliza en este libro fotografías ajenas para encubrir su expresión con el velo o el disfraz de lo otro. Sin embargo, detrás de este disfraz pueden verse los rastros y los rostros de su autora.

El estudio del tipo de construcción que presenta este poemario permite conocer mejor el funcionamiento del proceso creativo de esta escritora, al tiempo que ofrece información sobre algunas preocupaciones fundamentales del momento histórico de su publicación.

Acorde con el pensamiento de la generación del 50, el libro cuestiona o relativiza, por un lado, la importancia de la memoria y el recuerdo como formas confiables de conocimiento de uno mismo y de construcción de la identidad personal.

Según esta idea, si la memoria no es un elemento válido, pues es siempre subjetiva y parcial, no importa que las fotografías que contienen o reflejan ese recuerdo tampoco sean reales o auténticas. Las fotografías tomadas del libro de Kruchen funcionarían aquí igual que la realidad falseada o alterada por el recuerdo, pues, en definitiva, lo que importa son las sensaciones subjetivas que se proyectan sobre ellas. Se constata así el valor que esta autora y otros de su generación conceden a lo subjetivo, lo vivido y lo experimentado, que se contraponen, muchas veces, a lo real ocurrido.

Por otro lado, aunque estas fotografías no sean en realidad fotografías de la verdadera familia de la autora, por el tiempo al que pertenecen y por la estética que presentan, podrían haberlo sido. En ese sentido, no son tan diferentes de muchas otras fotografías similares que se recrean en la poesía española en otros poemarios, con lo que se apunta o se sugiere, en definitiva que todas las historias y todas las familias, en sus personajes y en sus sucesos, se parecen y que todos los álbumes corroboran o repiten una y otra vez una misma historia.

Desde estas reflexiones puede plantearse o cuestionarse qué es realmente una autobiografía personal o una historia de vida, cuáles son los elementos con los que se construye y qué grado de realidad o de autenticidad puede atribuírsele.

Finalmente, en lo que se refiere a la propuesta formal concreta que supone este poemario, en la integración de imágenes fotográficas y textos, puede verse cómo el uso de la imagen contribuye a la expresión de determinados contenidos, dando lugar a una nueva forma de acercamiento a la escritura del poema que enriquece, en definitiva, el lenguaje poético contemporáneo y que abre, al mismo tiempo, nuevos caminos a la exploración crítica.

REFERENCIAS

- Atencia, M. V. (1984). *Ex libris*. Madrid: Visor.
- (1997). *A orillas del Ems. Litoral*, 213-214, pp. IV-XXXII.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Cano, J. L. (ed.). (2002). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra.
- Carnero, G. (1984). En espacio y volumen, en claridad y aroma. En M. V. Atencia, *Marta & María* (pp. 61-65). Madrid: Caballo griego para la poesía.
- De la Calle, R. (2005). El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen, más allá del texto. *Escritura e Imagen*, 1, pp. 59-81.
- Díaz de Castro, F. y Del Olmo Zurriarte, A. (eds.). (2012). *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea: diez propuestas*. Sevilla: Renacimiento.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- García Martín, J. L. (1990). Prólogo a María Victoria Atencia. En J.L. García Martín (ed.), *María Victoria Atencia. Antología poética (7-48)*. Madrid: Castalia.
- García Martínez, L. F. (2011). *La ékphrasis en la poesía contemporánea española, de Ángel González a Encarnación Pisonero*. Madrid: Devenir.
- Hart, A. M. (2005). Old Photographs, New Views: Interpretation and Creation in Atencia's *A orillas del Ems*. En C. West-Sette y S. Sherno (eds.), *Contemporary Spanish Poetry: The Word and the World* (pp. 123-142). Massachusetts: Rosemant Publishing and Printing Corp.
- Kruchen, R. (1983). *Telgte in Erinnerung*. Für Bewohner und Freunde einer kleinen Stadt. Rhode: Harsenwinkel.
- Lafarque, A. y Mesa Toré, J. A. (eds.). (2010). Escribir la luz. Fotografía y Literatura. *Litoral*, 250.
- López Guil, I. (2010). *Hechuras del vacío: dos poemas de María Victoria Atencia*. En I. López Guil y J. Talens (eds.), *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético* (pp. 313-327). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Luján Atienza, Á. L. (2000). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Payeras Grau, M. (2012). Arte y escritura en las poetisas españolas del 50. En A. del Olmo y F. Díaz de Castro (eds.), *Écfrasis e imitación artística* (pp. 59-81). Sevilla: Renacimiento.
- Pimentel, L. A. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, 4, pp. 205-215.
- Sánchez-Mesa, D. (ed.). (2007). *Cambio de siglo: Antología de la poesía española 1990-2007*. Madrid: Hiperión.
- Silva, A. (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Editorial Norma.
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Tornero, A. (2000). *Las maneras del delirio*. México: UNAM.
- Ugalde, S. K. (1990). La subjetividad desde "lo otro" en la poesía de María Sanz, María Victoria Atencia, y Clara Janés. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14(3), pp. 511-523.
- (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

SOBRE LA AUTORA

María Ema Llorente: Es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente trabaja en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas como Cuadernos Hispanoamericanos, Acta Poetica, Anuario de Letras y Revista de Literatura, entre otras. Ha participado como ponente en congresos en México, Francia, EEUU y Canadá y ha realizado estancias de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid, y el Instituto Iberoamericano (IAI), Berlín. También ha publicado los libros Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego (2003); Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX (2006); y La voz de la imagen. Pintura, arquitectura y fotografía en la poesía española contemporánea (2014). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores Mexicanos (SNI).