

“Sí, esto era el futuro”. Hacia una poética de la imaginación de la memoria en *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*

"Yes, this was the future." Towards a poetics of the imagination of memory in *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*

Elena Cardona¹

Soka University of America, California, Estados Unidos
ecardona@soka.edu

Recibido: 21/1/2025. Aceptado: 4/3/2025.

RESUMEN

La prolongada crisis social, política y económica de Venezuela me interpela en la búsqueda de un pensamiento creador, intersticial, que permita ver-imaginar otra memoria, más allá de la oscura noche del presente o de la luminosa mitología de un pasado heroico que enseguece. En este artículo, argumento que en *Negro oscuro-Blanco trágico. Mañana vendrán las piedras* (2018), de Efraín Vivas y Santiago Acosta, la interacción entre poesía y fotografía abre la memoria traumática del país desde un resonar sin centro, en donde puede ser repensado el presente y reimaginada cierta memoria futura.

Palabras clave: fotografía, imaginación, memoria, poesía, Venezuela

ABSTRACT

Venezuela's prolonged social, political, and economic crisis challenges me to search for creative, interstitial thinking that allows us to see-imagine another memory, beyond the dark night of the present or the dazzling mythology of a heroic past that blinds us. In this article, I argue that in *Negro oscuro-Blanco trágico. Mañana vendrán las piedras* (2018) by Efraín Vivas and Santiago Acosta, the interaction between poetry and photography opens up the traumatic memory of the country from a centerless resonance, where the present can be rethought and a certain future memory reimagined.

Keywords: photography, imagination, memory, poetry, Venezuela

¹ Fotógrafa, poeta, docente e investigadora. Tiene un doctorado en Estudios Hispánicos por la University of California, Riverside. Sus áreas de estudio incluyen Semiótica Visual, Filosofía y Pedagogías Críticas basadas en el Arte, con énfasis en fotografía, poesía, performance, cultura contemporánea, medios digitales y América Latina. Actualmente es profesora visitante en Soka University of America.

Género (en cuestión): fotolibro

En las últimas dos décadas, la noción de fotolibro² ha adquirido, a todas luces, la magnitud de fenómeno editorial, o incluso de fenómeno de mercado, como señala Carmen Alicia Di Pasquale:

capaz de impulsar la creación y la recepción de novedosas ediciones, así como la proliferación de exposiciones, páginas webs, ferias, concursos, colecciones y reflexiones teóricas especializadas, dirigidas a la gestión de las líneas que se cruzan y se superponen en torno al interés por este género editorial. (Di Pasquale, 2018)

Sin ánimo de reducir las complejidades de este fenómeno, y mucho menos pretender situar un origen del mismo, me parece justo reconocer que, en la reconfiguración de este horizonte, han tenido un peso y una notoria influencia los libros *The Photobook: A History* (2004-2014)³ de la dupla Martin Parr / Gerry Badger, y *El fotolibro latinoamericano* (2011) de Horacio Fernández. Ya desde la publicación de su primer volumen, *The Photobook: A History* fue reseñado con entusiasmo profético como el libro que se convertiría en la piedra angular de los estudios de fotografía y referencia obligada de fotógrafos, investigadores y coleccionistas. En efecto, así ha sido en muchos sentidos. Y podrían considerarse los trabajos fundadores del género, en el mismo sentido en que una crítica funda una literatura: a partir de un cierto conjunto de obras define unos límites, establece un orden, traza perspectivas posibles de abordajes, señala relaciones, propone sistemas de comprensión y, por supuesto, compara y juzga el valor de esas obras. Obviamente existían libros de fotografía desde mucho antes, pero la idea-sistema que en este siglo se ofrece como *horizonte de expectativas* para su producción y recepción está configurada, en gran medida, por los lineamientos señalados por estos dos trabajos (y sus devenires). De lo que se deduce que también estamos hablando de su constitución como *institución* en el campo cultural, y los consecuentes procesos de inclusión y exclusión que ello implica. "Elegir significa discriminar: en la selección de títulos se ha valorado la riqueza del discurso fotográfico, la calidad de diseño gráfico, las relaciones con literatura, arte, propaganda, política" (Fernández, 2011, p. 7), como el comité asesor reconoce en el texto de presentación de *El fotolibro latinoamericano*. En este mismo texto inicial, otro postulado se presenta como sustrato de común acuerdo que inspira la investigación: "la importancia de los fotolibros como el mejor modo de transmisión de la fotografía" (Fernández, 2011, p. 7).

Al amparo de una afirmación que pareciera sostenerse en el "sentido común" y que posiblemente en nada extraña al lector, en la elección y el uso del adjetivo comparativo subyacen implicaciones no poco problemáticas. Decir que el fotolibro "es el mejor modo de transmisión de la fotografía" (Fernández, 2011, p. 14) es, a la vez, reconocer la necesidad de construir y preservar un cierto legado fotográfico, y reiterar el privilegio del libro (objeto emblemático de la cultura

² Una precisión que resulta interesante de esta nomenclatura en español es que, si bien se trata de una traducción literal de su antecedente en inglés, funciona de manera ligeramente diferente. Pues con anterioridad al trabajo de Fernández el término de común uso era "libros de fotografías", mientras que el término fotolibro ha adquirido presencia en el ámbito después, y de hecho se utiliza como categoría distintiva en parte de las aproximaciones teórico-críticas contemporáneas para diferenciarlo del "libro de fotografías": "meras compilaciones de imágenes independientes" (p. 16), considerando que se trata de proyectos editoriales de magnitudes discursivas distintas. En inglés, por otra parte, *photobook* es también la palabra para designar los álbumes fotográficos de toda índole, incluyendo los familiares. Una cierta experiencia del foto-álbum persiste como remanente en los itinerarios posibles de lectura de un fotolibro. Y en algunos casos, la edición y/o diagramación del libro contribuyen más fuertemente a la remembranza sensorial y cognitiva de esa vivencia anterior, familiar e incluso íntima que implica el álbum fotográfico.

³ Se trata de un extenso trabajo de catálogo, contextualización histórica y análisis crítico que abarca "el desarrollo del fotolibro: desde su inicio en los albores de la fotografía a principios del siglo XIX" hasta las más experimentales publicaciones de principios del siglo XXI, recorriendo muy diversos "subgéneros" y modalidades del fotolibro, así como una larga lista de autores. Cuenta con tres volúmenes en total, publicados en 2004, 2009 y 2014, respectivamente.

escrituraria) como artefacto de comunicación y conservación de esa herencia en la cultura contemporánea. Y este “a la vez” permite entrever una paradoja significativa en el seno del género fotolibro, que acompaña a la fotografía misma desde su aparición histórica: fenómeno de la percepción y del tiempo, que emerge en esa época en la que *todo lo sólido se desvanece en el aire*, y que solo puede garantizar su existencia en la reproductibilidad; y, sin embargo, aspira a la persistencia no solo del mundo que documenta, reproduce o representa, sino de su propia presentación en el mundo. Y en esta aspiración, el fotolibro se ofrece como posibilidad de hacer una memoria nueva, desde lo desconocido o silenciado, desde las singularidades, e incluso transformar la memoria colectiva preexistente; así como los modos de valoración de los productos culturales, “modificando los métodos de los estudios visuales y los esquemas de los museos especializados” (Fernández, 2011, p. 14), por ejemplo⁴.

Es cierto que tanto el trabajo de Martin Parr y Gerry Badger como el de Horacio Fernández pueden ser leídos como propuestas de canon de la fotografía, como pilares institucionales, pero no es menos justo afirmar que también se ofrecen como una necesaria revisión del canon anterior, de sus silencios y omisiones. En particular, en relación a la producción fotográfica en Latinoamérica, en el caso de Fernández, por supuesto, quien no solo afirma que “el fotolibro es el libro del siglo XX” (Fernández, 2011, p. 29) y que “los fotolibros pueden alterar el canon de la historia de la fotografía” (Fernández, 2011, p. 15), sino que *arman* una visión nueva de aspectos cruciales de Latinoamérica en tanto “poseen la potencia latente de una bomba de tiempo: un artefacto que en apariencia no supone el menor riesgo y que sin embargo contiene un mecanismo llamado a desencadenar una gran onda expansiva” (Fernández, 2011, p. 27).

Si hay una historia del fotolibro latinoamericano que se desprende del trabajo de Fernández⁵, no es solo una historia de las rarezas, o de los casos raros, de las diferencias; sería imposible trazar una idea de género (aunque flexible) sin reconocer similitudes, sin suponer una suerte de identidad, que no se resuelve en una definición cerrada en esta ocasión, pero sí se enmarca en una serie de criterios que rigieron la selección. De tales criterios, puede sintetizarse de manera manejable el asunto: un fotolibro es una obra autoral, por lo tanto, la calidad de las fotografías y el rol del propio fotógrafo en la edición de la secuencia de imágenes es fundamental, pero insuficiente. El fotolibro debe conjugar “redes de relaciones entre fotografías, textos y otros materiales visuales en cuya creación tiene un papel protagonista el diseñador gráfico” (Fernández, 2011, p. 16) al tomar adecuadas decisiones sobre el montaje, composición, tipografía, e incluso las características de impresión y de encuadernación, así como del papel⁶.

Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras (2018) es parte de este horizonte de un modo singular, al menos en dos aspectos. Por una parte, porque su reciente publicación ocurre en un momento histórico en el que la presencia de fotografía y poesía en un mismo libro podría ya considerarse casi una tendencia editorial, pero no un objeto de estudio

⁴ Un estudio más amplio del lugar del fotolibro en la cultura visual contemporánea y su incidencia en la historia de la fotografía puede apreciarse en la exposición coral *Fenomen Fotolibre* (2017) en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y la Fundación Foto Colectania, simultáneamente, y que estuvo a cargo de 9 comisarios: Gerry Badger, Horacio Fernández, Ryuichi Kaneko, Erik Kessels, Martin Parr, Markus Schaden, Frederic Lezmi, Irene de Mendoza y Moritz Neumüller.

⁵ Y del comité asesor integrado por Marcelo Brodsky, Iatã Cannabrava, Leslye Martin, Martin Parr y Ramón Reverté. Pues es justo reconocer que se hace mención reiterada de la importancia del trabajo en equipo para el compendio bibliográfico y estudio crítico de los 150 fotolibros contenidos en *El fotolibro latinoamericano*.

⁶ Algunas aproximaciones teórico-críticas más recientes consideran aún tarea pendiente esta definición en la agenda actual del fotolibro y se aventuran a ello. Como Carmen Alicia Di Pasquale en “Definiciones y trayectos del fotolibro desde el diseño de Álvaro Sotillo”, quien, además de señalar que el fotolibro es un “género artístico autónomo” (afirmación riesgosa en sí misma, me parece), insiste en la necesidad de recordar que el “fotolibro es un libro”, remarcando la obviedad con intención provocadora, pues considera que es un “olvido inconveniente”.

minuciosamente abordado por la crítica. Por otra parte, porque *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* es un libro de difícil delimitación en esta suerte de subcategoría señalada por Fernández y Bonilla. Es decir, no se trata de un libro de poesía en el que hay fotografías, tampoco es simplemente un libro de fotografías acompañadas de poemas, aunque algunas lecturas iniciales puedan anclarse a esta impresión. Sobre estos aspectos volveré al adentrarme en la lectura de *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* a propósito de su potencia como artefacto para repensar la memoria (nacional) desde la imagen poética.

Este libro no comienza

¿Cómo hablar de un libro como éste? ¿Por dónde empezar? ¿Y cómo andar entre los caminos ya andados sin tropezar con las sombras, los escombros o los fantasmas (nuestros propios fantasmas, seguramente)? Un libro como *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* tiene múltiples entradas. Acaso más que entradas, ofrece sedimentos, membranas, grietas entre las cuales se filtra la lectura, las lecturas.

En tal sentido, me gustaría ofrecer algunas coordenadas adicionales para situar los primeros pasos de la lectura, esta lectura al menos. No pretendo, por supuesto, agotar ni siquiera acotar las lecturas posibles de esta obra. Tan solo asumo la necesidad de reconocer ciertos posicionamientos que acompañarán el desarrollo de esta segunda parte del ensayo.

Al menos dos características técnico-materiales y pragmático-discursivas de este libro, aunque obvias, para mí merecen ser destacadas antes de continuar. *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* es un fotolibro y es un libro de poesía. Lo que implica, en principio, que este libro se sitúa en dos géneros, en dos categorías que, teniendo cada una trayectos históricos propios, podrían considerarse mutuamente excluyentes; y, sin embargo, por supuesto, no lo son. De hecho, hay notables antecedentes de la compleja relación entre poesía y fotografía, y más específicamente de la convivencia o coexistencia de ambos discursos en publicaciones anteriores en Latinoamérica y, en particular, en Venezuela.

Una cartografía mínima incluiría *España en el corazón* (1935), de Pablo Neruda y Pedro Olmos; *Versos de salón* (1970), de Nicanor Parra y Daniel Vittet; *Dictado por la jauría* (1962), de Juan Calzadilla y Daniel González; *Paranóia*, de Roberto Piva y Wesley Duke; *Ciudad de Lima* (1968), de Mirko Lauer y Jesús Ruiz Durand; *O mergulhador* (1968), de Vinicius de Moraes y Pedro de Moraes; *Carreteras nocturnas* (2014), de Igor Barreto y Ricardo Jiménez, entre otros. No obstante, en la mayoría de los casos (salvo excepciones importantes), se trata de publicaciones que han sido leídas, percibidas e interpretadas como poemarios con imágenes o poemarios ilustrados o, más específicamente, poemarios con fotografía, no como fotolibros⁷. Una de las razones por la que me interesa mencionar esta característica es porque, en esas excepciones dentro de la mayoría, se ofrece al lector un sistema dialógico entre fotografía y poesía, del que resulta una tercera forma discursiva: dual, abierta y dinámica; y que, en ocasiones, como es en el caso de este libro, revierte la jerarquización entre imagen y palabra que la propia estructura de los libros propone en sus criterios de diseño más conservadores –como puede evidenciarse en varios de los antecedentes conocidos–, en los que el discurso visual tiende a estar subordinado al discurso textual. El caso del libro de Efraín Vivas y Santiago Acosta presenta características distintivas en lo que respecta a la relación o las relaciones posibles entre textualidad y visualidad, dadas en parte por la edición y diagramación del libro, que permiten percibir el diálogo entre pares más que la subordinación de un lenguaje a otro en el libro.

⁷ Al menos en la recepción crítica anterior a la aparición de *El fotolibro latinoamericano* (2011).

Con relación a este aspecto, no puedo dejar de señalar que las primeras entrevistas y notas críticas acerca del libro insisten en considerar la obra como dos libros en uno. En un gesto que, por una parte, responde a la necesidad de reconocimiento de la doble autoría y de la importancia de ambos registros. Pero también se trata de un síntoma o una evidencia de que estamos, como lectores, ante un libro peculiar; un libro que, en ese sentido, subvierte o problematiza nociones de género y autor en tanto delimitaciones convencionales que moldean nuestra idea del libro y las categorías de género subyacentes en ella. También en este aspecto se evidencia la otra característica que me interesa mencionar en este momento y es el hecho de que se trata de un libro con dos autores, acaso podría atreverme a decir que emerge de estos dos autores una misma formación discursiva. Pero esta consideración se desprende también de la compatibilidad y transferencia entre los rasgos semánticos de los poemas y las fotografías, y no solamente de la apreciación general de la obra en su conjunto.

A propósito de la arquitectura del libro *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* todavía conviene precisar algunas características. Explorando el objeto desde los bordes hacia el interior, diría que las estrategias de diseño apoyan visualmente la idea de un libro dual, o más específicamente del libro como unidad dual: dos títulos (o título y subtítulo) aparecen en la cubierta y luego en la portada interna, pero cada parte del título puede leerse sin atribución específica a cada autor, y a la vez pueden asumirse como un solo título extenso; luego, dos nombres (de los dos autores). En ambos casos, el texto (en blanco) aparece inscrito dentro de un círculo negro. No hay ninguna marca textual que indique la naturaleza diferenciada de estas autorías, como suele haber en los libros con textos e imágenes, en los cuales se indica separadamente: textos de X, fotografías de Y. Ciertamente, tanto en el caso del título como en el de los nombres de los autores, la composición del texto en dos líneas –una arriba y otra abajo– puede leerse como un residuo de jerarquización. Sin embargo, el círculo que las contiene contrarresta en términos visuales el efecto valorativo de esa disposición en el espacio. Solo una sutil diferencia en el peso de la tipografía (la línea de arriba está en *bold*, y la de abajo en *light*) recupera cierta gradación en el ordenamiento: el rastro de una idea de oposición entre superior e inferior, o principal/secundario.

Se trata de una distinción bastante moderada y que, a la vez, es un gesto subvertidor del canon, puesto que lo que queda resaltado por el peso visual es el nombre de Efraín Vivas y la parte del título que nombra el cuerpo de las imágenes fotográficas. Con lo cual, en caso de advertirse la diferencia de pesos visuales de la tipografía, debe deducirse que el énfasis está puesto en el discurso fotográfico, y esto es precisamente lo contrario a lo habitual en los libros de poesía e imagen, en los que pareciera que lo visual es secundario, sirve de acompañamiento y, como tal, se considera subsidiario de los poemas y el poeta, a quien se le otorgan los créditos principales. Hasta aquí, todos los indicios son elecciones de diseño. Significación silenciosa que moldea nuestra percepción y, con ella, el posicionamiento de la lectura que podemos hacer.

Mención aparte merecen las notas biográficas de ambos autores, aspecto que quizás considero el único desequilibrio desafortunado del libro, aunque quizás inevitable; puesto que, después de ofrecer al lector cierta serena equidad en la información visual que lo prepara para leer el libro desde lo dual y la (casi) no jerarquización, la diferencia más que notable en la extensión de las notas biográficas hace sospechar al lector acerca de las intenciones de edición. No hace falta un análisis complejo para advertir que se le dedica mucho más espacio a los “logros” de Efraín Vivas (3 páginas y un tercio) que a los de Santiago Acosta (9 líneas), lo cual fácilmente podría atribuirse a la diferencia de edades entre los autores. Solo quienes hayan trabajado directamente en procesos editoriales advertirán que, más allá de lo obvio, probablemente esa diferencia sea adjudicable a una decisión de los autores y no a una acción del editor, pues, con frecuencia, son los mismos autores quienes envían esta información, sea que la escriban ellos u otros por

encargo. En todo caso, sí correspondía al editor buscar el balance o asumir el riesgo de conservar la distinción. Afortunadamente, esta disparidad se ubica al final del libro y queda debilitada por el trayecto interior del libro que el lector ya ha hecho previamente (o suponemos que así sea) y en el que se refuerza el concepto de unidad dual y la experiencia de equilibrio visual que compensa las diferencias, permitiendo al lector incorporar ambos discursos en un mismo flujo de lectura sin que ninguno de los dos se imponga como dominante.

Así, cuando el lector transita por la estructura interna, encuentra un ritmo visual alternante que responde a un sutil y sofisticado trabajo de diseño de María Gabriel Rangel, en el que puede reconocerse la influencia del estilo característico de John Lange, su maestro,⁸ quien a su vez es el curador del libro. Si se conoce algo del trabajo de este notable pionero del diseño en Venezuela, se recordará que en sus manos el diseño es fundamental pero casi invisible. Lo que quiero decir es que responde a ese tipo de decisiones que no se notan como marcas en la página, pero que, en su aparente simpleza, son el andamiaje que soporta ese mundo que es el libro: sus imágenes, sus textos y, por supuesto, sus vacíos. Cada decisión de montaje, de diagramación y de gráfica responde acá a una búsqueda conceptual y estética a la vez. En atención a la función de cada elemento, se trama un espacio posible para el diálogo entre poesía y fotografía.

Adentrarnos en la configuración de cada página, en la relación de pesos y balance entre sus materias diversamente formadas, acaso sería un exceso. Por lo pronto, señalaré apenas algunos rasgos generales más que ponen de relieve el modo de espacialización de sus páginas y de la temporalidad de la lectura que propone la secuencia. Cuando se habla de un libro (cualquiera y no solo un fotolibro) es verdaderamente difícil sustraerse a la idea de secuencia que sugiere la arquitectura del objeto. Página a página se suceden los segmentos del discurso (en este caso, verbal y visual) alternadamente. Podría decirse que la alternancia es la clave de su ritmo visual: poemas y fotos alternan posiciones (entre la página de la izquierda y la de la derecha), también alternan las fotografías con disposición vertical con aquellas de disposición horizontal; y, además, hay alternancia en el arriba y el abajo en lo que respecta a los espacios ocupados por el blanco, como pausas (mucho menores en comparación, pero siempre necesarias). Pero la mera alternancia es insuficiente para propiciar el ritmo fluido del montaje del libro, que a ratos se sedimenta, se detiene provisionalmente para continuar. La variación de esa alternancia es significativa, y presenta un patrón complejo en el que es difícil advertir la periodicidad a simple vista o matemáticamente.

En *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*, el lector encuentra secciones de imagen a doble página (12 en total), series de páginas con fotografías en disposición horizontal (43-46 y 125-133) y otras series con disposición vertical (50-57 y 82-93), incluso dos dobles páginas en las que se combinan verticales y horizontales (algo poco común en la edición fotográfica). Acaso, en una vista muy amplia, lo que sí podemos avistar es una suerte de principio narrativo, pero sin causalidad ni carácter teleológico: el libro abre con un poema al que le sucede (en la siguiente página) una fotografía que muestra un plano general; el cierre resulta simétricamente opuesto: la última imagen del libro es una fotografía (otro plano general a doble página) y es antecedida por el último poema de los treinta contenidos en el libro⁹. Esta función enmarcadora es, probablemente, el único parámetro que invita a pensar en un principio y un fin del libro. Su trama

⁸ Un análisis más exhaustivo de los aspectos de diseño de este libro excedería los parámetros del presente ensayo; sin embargo, lo considero una tarea pendiente que podría a su vez permitir reconocer la tradición y transformación de una cierta historia del Diseño en Venezuela.

⁹ A pesar de que los comentarios de Igor Barreto en el prólogo hagan suponer al lector que se trata de un solo extenso poema, se trata de 30 poemas independientes que, sin embargo, están conectados semánticamente y por una misma emoción poética. Quiero recordar aquí que el discurso poético se expresa en pequeñas unidades reiterativas y, a la vez, diferentes (sin un antes y un después, sin origen ni destino); en lugar de pensarlo como un "gran relato", me parece importante conceptualmente para esta obra y coherente con el resto de los indicios.

interior, en cambio, como decía, no se resuelve causalmente sino en “momentos”, conjuntos de “percepciones” con durabilidad propia que no se complementan, que no inauguran ni cierran ninguna cadena significativa. Son todas “visiones” que se remiten entre sí (y a ratos creemos que traen envíos de una realidad exterior, pero nada lo asegura), tramado de paisajes devastados y sin mapa que los represente, menos que un territorio, diría.

Este libro no comienza, digo, porque sus remisiones nos emplazan y desplazan la lectura de afuera hacia adentro y viceversa, una y otra vez. Desde el epígrafe nos encontramos en una temporalidad extraña que cifra el libro. Percibimos que algo falta, que como lectores hemos llegado después del desastre. Y, sin embargo, la voz poética de los textos al interior del libro anunciará más bien algo que viene.

Solo quedaron los poemas,
garabateados en las rocas y los árboles.
El deshacerse de la nada entre el desplegarse ansioso de las cosas (11).

Sin ánimo de sucumbir a la fiebre de las analogías el epígrafe ofrece claves que solo después comprenderemos. Si atendemos el poema “Elogio de Han Shan”, de Charles Wright, como primer borde para leer este libro, resulta significativo el lugar preponderante que se le da a los poemas como aquello que permanece, la mención anticipada que hace de árboles y rocas (los cuales serán protagonistas de las fotografías de Efraín Vivas); el deshacerse y, lo callado, lo que se ha omitido de este mismo poema también encontrará abrigo en el libro. Pues resulta curioso que los versos faltantes del poema completo del Wright refieran a una montaña¹⁰. Pero esto es a la vez un desvío, pues esa montaña, más simbólica que referencial, es una remisión al nombre del poeta a quien dedica Wright su poema. Toda otra historia podría tramarse en con ese hilo, probablemente. Otra montaña (casi) no dicha, sustraída luego verbalmente en casi todo el libro aparecerá inmediatamente en la primera imagen fotográfica del libro, como testimonio de lo que permanece (como los árboles, las rocas y las estatuas) y luego se reiterará en otras tantas fotografías del libro, aunque se menciona apenas en uno de los poemas de Santiago Acosta.



Fig. 2. ©Efraín Vivas

¹⁰ Ver el poema completo en su idioma original: “Cold Mountain and Cold Mountain became the same thing in the mind, / The first last seen / slipping into a crevice in the second. / Only the poems remained, / scrawled on the rocks and trees, / Nothing's undoing among the self-stung unfolding of things” (Wright, Charles. *Bye-and-Bye: Selected Late Poems*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2014, p. 132).

Las primeras imágenes de las primeras páginas de este libro nos introducen en la idea poética de la oscuridad, del negro oscuro (Fig. 2-3). Aunque no sean imágenes que inmediatamente clasificaríamos como trágicas, son imágenes que van dando paso a la oscuridad como signo predominante del discurso poético o como indicio que nos prepara para la tragedia. Ya en el cuarto poema de Santiago Acosta hay un verso que quizás podría el lector considerar advertencia, pues este verso enuncia precisamente la relación entre la oscuridad y el tiempo. Inicia con la idea de que ya comienzan a apagarse las luces en la ciudad, en una ciudad que en realidad no vemos; porque hasta ahora, gracias a las imágenes a las fotografías de Efraín Vivas, lo que el lector puede ver son paisajes naturales, principalmente de montañas y árboles y de unos cielos imposiblemente oscuros que pesan sobre nuestras cabezas. Como decía, en el cuarto poema del libro ya señala la voz poética que comienzan a apagarse las luces de la ciudad y en el tercer verso afirma: "estar así completamente oscuras jamás significa regreso. / Los apagones no nos hunden en el pasado, / Si no en la rigurosa desesperanza del presente" (p. 24).



Fig. 3 ©Efraín Vivas

Con estos versos, y la imagen que los acompaña (Fig. 3), se declara la inmersión en esa oscuridad o el inicio de la inmersión en esa oscuridad, que no es cualquiera sino la de lo que se apaga. Y advierte también que este trayecto no será el del retorno, no será el de la vuelta al pasado, y por lo tanto no se trata aquí de una memoria en el sentido de recuperación de lo vivido, sino una memoria que ve, que es compartida en la mirada con el lector, y reconoce la desesperanza del presente.

Se trata más bien de situarse, como lo hace la voz poética, en un presente en el que no es posible la esperanza y, sin embargo, un presente en el que el adentramiento en la oscuridad irá acompañado del blanco; un blanco que no es la luz en el sentido esperanzador que alguno

podría pensar, sino un blanco que es trágico, como el título ya ha anunciado. Un blanco que enceguece, que desrealiza el paisaje y que, en otros momentos, también es lo que hace visibles las copas de los árboles o que dará peso visual a las edificaciones, estatuas y rocas que aún permanecen en el paisaje, y que en ocasiones emergen de la tierra como “nidos blancos al borde del abismo” (p. 24). Sin duda, también el blanco de las nubes que aparecen solitarias en el cielo y que contrastan de forma dramática con el negro, el negro imposible, naturalmente, de estos cielos de la fotografía.

Conviene decirlo desde ya. Una de las estrategias poéticas de la fotografía más patente en el libro es el negro de los cielos. Por supuesto que una lectura de impacto identificaría en esas características formales el presagio de la tormenta, la lluvia que viene (pero no), que de hecho ya ha pasado en la realidad y está por venir sin llegar en los poemas (y que definitivamente no aparece en la imagen fotográfica). Pero lo que me interesa acá no es su efecto dramático proveniente de esa interpretación semántica sino, por una parte, el efecto psicológico que produce en el proceso de lectura: un peso, un ánimo de pena sin llanto ni resignación, algo que agobia y acostumbra los sentidos; y por otra, el gesto de poetización del referente implicado en la elección de la película infrarroja y la combinación de filtros para excluir la radiación ultravioleta¹¹. Lo interesante, diría, es que se trata de una técnica que permite captar imágenes por debajo del espectro visible para el ser humano. Para quien conoce la trayectoria de Efraín Vivas, esta elección no sorprende por sí sola. Bastaría recordar el uso de infrarrojo en uno de sus trabajos anteriores: *Más allá de las sombras* (2014). Al contrario, considero que esta elección técnica en la obra de Vivas es ya parte de su propia poética fotográfica, de su búsqueda sensible que se expresa principalmente en un potente tratamiento de la luz. Los suyos son paisajes de lo invisible (al menos, al ojo desnudo), al límite de la percepción, filtra su mirada en procura de un ser de las cosas, en el misterio de lo que permanece. En el caso de *Negro oscuro / Blanco trágico*, adiciona otro factor a la poética fotográfica: el nivel de la mirada en el emplazamiento de cámara. No se trata solo del habitual uso de las variaciones de ángulo (picado-contrapicado) para enfatizar relaciones de poder o sujeción. El asunto acá es, más bien, que el fotógrafo debió colocarse en alto por las condiciones riesgosas del terreno donde se encontraba; de tal suerte que todo debería parecer minimizado. Sin embargo, en muchas ocasiones ocurre lo contrario. Las estatuas, cruces y algunas edificaciones lucen casi a nivel de quien mira (el fotógrafo, primero; luego el lector) porque estaban hundidas en el lodo y los escombros. Y esto permite una mayor proximidad y, con ella, una conexión afectiva que no viene del impacto de la violencia cruda (como los heridos y cadáveres, que suelen protagonizar los reportajes de guerras y desastres naturales), sino de otra violencia callada; la de lo ausente en lo que permanece: la presencia ausentada, lo ausente presentado (¿por su doble?).

Así, lo que no está, lo que se ausenta de la palabra y de la imagen es clave para entender (la temporalidad de) este libro. Pero esa ausencia tiene al menos dos modalidades que aparecen conjuntas en la trama del libro las más de las veces. Lo que no está es *resto* y es *por venir*.

¹¹ A este respecto es fundamental recordar el trabajo del fotógrafo venezolano José Joaquín Castro, Premio Nacional de Fotografía 2006-2007, quien desarrolló una amplia trayectoria desde los años 50 fotografiando con esta técnica para documentar, sobre todo, obras arquitectónicas de gran envergadura como la construcción del puente Rafael Urdaneta sobre el Lago de Maracaibo (el segundo más largo de Latinoamérica) y el puente de Angostura en Ciudad Bolívar. En la actualidad la técnica de infrarrojo, desplazada por la tecnología digital, casi ha desaparecido en las prácticas documentales de la fotografía; en cambio, su uso se destina mayormente a la investigación científica (Astronomía y Medicina, principalmente).

“Sí, esto era el futuro”

Persiste en el imaginario social (y en la cultura visual general) la idea de que el tiempo de la imagen fotográfica es el presente. En general, diría más bien que es el tiempo de la memoria (y de la ausencia), o, en todo caso, la imagen es el lugar del tiempo donde es posible ver “las relaciones de tiempo”. Toda fotografía articula una paradoja del tiempo, porque muestra como presente lo que indefectiblemente ya ha dejado de serlo. Y en ello se alberga también una función archivante de la fotografía: fotografiamos para evitar la muerte (al menos simbólica). No es raro, en este sentido, que Efraín Vivas diga que no fue a Vargas a documentar la tragedia que había ocurrido apenas unos días antes: el deslave de 1999¹², sino a fotografiar lo que permaneció. No había imágenes para entender la devastación misma, pero a Vivas le interesa lo que somos más allá de la contingencia, la duración más que el fulgor del impacto, acaso lo eterno en lo efímero. En sus fotografías encontrará el lector la fragilidad de elementos que apenas se sostienen (una tela roída, un auto entre los árboles, escombros, troncos), que duran solo en la imagen pues suponemos que no pueden continuar allí 20 años después. Pero también vemos estatuas, árboles o edificios que ya solo existen como ruina hundida, ni siquiera completamente visibles, pero en cuyas superficies puede verse el paso (peso) del tiempo acelerado por el deslave.

Otra característica importante del fotolibro es su conexión íntima con la idea de archivo, entendido como una colección ordenada de documentos que proveen evidencia sobre lugares, cosas y personas. Se podría decir incluso que el objeto llamado “fotolibro” constituye en sí mismo uno de los tantos dispositivos materiales posibles del archivo. (Nouzeilles, 2016, p. 131)

Me parece, no obstante, que en *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* esa conexión con el archivo se desplaza a otro modo de memoria, una que no acumula ni ordena (por tanto, no archiva), sino una memoria poética (que produce). Tanto las fotografías de Vivas como los poemas de Acosta producen nuevas memorias, en tanto no reproducen lo ocurrido ni en el paisaje ni en el relato, sino que presentan unidades de tiempo-espacio-experiencia que no preexisten a la enunciación verbal ni al registro fotográfico. En el caso de la poesía parece más sencillo aceptar este argumento, supongo. No le exigimos al poema que sea “fidedigno”, “documental” o “real”, aunque muchas veces se sucumba a la lectura biográfica directa. Sin embargo, a la fotografía le reclamamos evidencia, documento, “esto es” (o “ha sido”, al menos). Pero las imágenes de Vivas “tocan lo real” (Didi-Huberman, 2007) precisamente interrumpiéndolo, cortando su tiempo y su forma, sustrayendo de lo exterior el ruido, el “rumor torpe de los difuntos” y “el hedor de gases” (p. 60), y retornándolo a silencio, sombra y quietud.

No hay que engañarse en esta quietud, tampoco. Pues no se trata de serenidad lo que transmiten las imágenes, y menos los poemas. Es una visión de la mudez impertérrita de las cosas, que no se alteran porque ya han dejado de ser lo que eran a tal punto que no hay retorno ni certeza, en ellas ni en quien las mira. No son recortes de la realidad dada, son visiones. Impregnadas de cierto matiz onírico, las fotografías de este libro a ratos parecen extraídas de un sueño o algún otro estado de percepción alterada. Y en ciertas imágenes se advierte una intención próxima al pictorialismo, destacando más el estado de ánimo interior que convocan que la representación reconocible del lugar.

¹² Considerado uno de los mayores desastres naturales ocurridos en Venezuela (más devastador que el terremoto de 1967), y de consecuencias abrumadoras a largo plazo; no solo por los fallecidos y desaparecidos que no han sido calculados sino por consecuencias políticas, económicas y simbólicas que aún afectan al país.



Fig. 4. ©Efraín Vivas

Acaso es necesario pensar que, para Efraín Vivas (y para casi cualquier fotógrafo), hacer paisajes en ese momento en Vargas era fotografiar un mundo nuevo, unos lugares no vistos porque no existían de ese modo, y lo que fueron antes era casi imposible de reconocer. Era hacer imagen del presente convertido en rastro: paisajes efímeros que solo existen en la fotografía que los hizo memoria. La tragedia de Vargas transformó profunda y dramáticamente el mapa de Venezuela, tanto en el sentido geográfico como en el sentido político, social y simbólico, puesto que modificó significativamente el territorio, en particular el frente costero, y con ello el paisaje, es decir, los límites de lo visible: el horizonte. Así como transformó los índices demográficos de los estados aledaños y los modos de convivencia. En efecto, la trama social quedó reconfigurada por un nuevo sujeto social: el (los) damnificado(s).

Además de este hecho inapelable, insisto en pensar que también los parámetros técnico-materiales con los que decide Vivas fotografiar implican cierta renuncia a la referencialidad, en particular a la iconicidad que se concibe como fundamento mismo de la representación visual fotográfica. En ese sentido, sus fotografías buscan un mirar originante: hacer visible lo invisible.

Cardona, Elena (2023). "Sí, esto era el futuro". Hacia una poética de la imaginación de la memoria en Negro oscuro. *Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*. Revista Estudios Culturales, 16(31), pp. 82-98.

Duramos
bajo el paladar verde de la cordillera
mientras sea este nuestro dominio.

Giramos como espectros
sobre un suelo saciado
que ya no nos espera.

En blanco, hallamos las visiones.

Nunca fuimos sino esta sordera,
estas ropas quemadas entre los
escombros (90-91).



Fig. 5 ©Efraín Vivas

La dupla sordera/mirada es otra clave de lectura de esta poética de los residuos, que es también de lo que persiste entre los escombros, de lo que habrá que reconstruir como memoria. La sordera que fuimos, según la voz poética, y la mirada (sin reposo) que somos aparecen juntas, en un mismo espacio de la página, diría, cuando co-ocurren el poema y la fotografía. La apuesta es pensar la imagen fotopoética como resonancia que ocurre en un entremedio, en un intervalo entre la realidad visible-objetual y la (ir)realidad imaginaria. Como posible realizado en la imagen (única concreción) que, sin embargo, está más allá de la constatación y se abriga en la experiencia estética, y desde ese lugar, como una grieta, la imagen poética irrumpe: quiebra el orden (o el caos) anterior. Estoy pensando aquí la imagen poética como "lugar posible" o lugar de los posibles, de espacialización de la experiencia, como desprendimiento, que tiene el poder de suspender los nombres de las cosas, de lo conocido, hasta convocar el aparecer de otro tiempo, otro espacio, otro ser. Otro modo de ver y de habitar(nos).

Pero qué es lo que quiebra o irrumpe. "¿Quién podrá explicarlo?" (p. 89). En el caso de *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras* pienso que es una herida en la herida. Es decir, en una herida que no era todavía cicatriz (la Tragedia de Vargas), estas imágenes poéticas interrumpen el silencio-sordera, los 20 años en que nos acostumbremos (p. 60), para decir: "Todo está siendo arrasado [...] Por aquí comenzó el Apocalipsis" (p. 80).

El gesto editorial de hacer aparecer la repetición del Apocalipsis, tres veces nombrado, además de hacer coincidir literalmente poema y foto (Fig. 6) por primera y única vez en todo el libro, resulta cuando menos un gesto clave que direcciona el discurso, un énfasis de la fiereza de la herida.

Cardona, Elena (2023). "Sí, esto era el futuro". Hacia una poética de la imaginación de la memoria en *Negro oscuro. Blanco trágico / Mañana vendrán las piedras*. Revista Estudios Culturales, 16(31), pp. 82-98.



Fig. 6 ©Efraín Vivas

Quien busque información hoy de la Tragedia de Vargas encontrará escombros de cifras nunca confirmadas¹³, hundimiento de instituciones fracasadas (Fondo Único Social¹⁴, Corpovargas¹⁵, Gran Misión Vivienda Venezuela), toneladas de burocracia (y corrupción), violencia e impunidad¹⁶, mitos populares que se reavivan para tratar de entender lo que nos sobrepasa, resignación de los damnificados y el silencio de los desaparecidos: un duelo nacional que está lejos de clausurarse,¹⁷ que a ratos apenas suena como un rumor de piedras lejano pero que irrumpe de fantasmas el presente. Quien busque información hoy sobre la tragedia de Vargas comprenderá más densamente ese “ahora” del Apocalipsis.

¹³ La desinformación en términos de data dura de la Tragedia de Vargas es, con toda seguridad, uno de los signos más notables del manejo caótico e irresponsable de la situación. Las cifras de fallecidos oscilan entre 10.000 y 50.000; de los damnificados y desaparecidos no se conocen cifras oficiales. “Nunca, ni Defensa Civil ni el Ministerio de Interiores y Justicia ni ningún otro organismo, presentaron cifras confirmadas sobre desaparecidos. Tampoco sobre los asaltos, saqueos y violaciones durante el toque de queda” (Sarmiento, Mabel: “Los niños desaparecidos de Vargas”. Cinco 8. 11 de diciembre 2019).

¹⁴ El FUS “debía ocuparse de la atención a todos los problemas sociales relativos a la tragedia: atención de refugiados y desplazados, cuidado de refugios, atención de situaciones de emergencia, búsqueda de personas extraviadas, especialmente de niños” (Sarmiento, Mabel: “Los niños desaparecidos de Vargas”. Cinco 8. 11 de diciembre 2019).

¹⁵ La Corporación para la Recuperación y Desarrollo del Estado Vargas (también conocido como CorpoVargas) es un instituto autónomo creado por el Estado venezolano a fin de coordinar y desarrollar las distintas obras necesarias para la reconstrucción del estado Vargas luego de la catástrofe natural que afectó a dicha entidad en el año 1999. En el año 2011, en el decreto 2.657, firmado por el ministro para la Planificación y Finanzas, Jorge Giordani, se declara concluido el proceso de liquidación y el cierre definitivo de CorpoVargas. El pormenorizado análisis de Carlos Genatios (2020) cuenta que CorpoVargas había “realizado una labor insuficiente, incompleta y que no siempre estuvo apegada a los mejores criterios técnicos” (p. 148).

¹⁶ Abundan las referencias de personas que –se sospecha– fueron ajusticiadas por bandas criminales, y de desapariciones forzosas ejecutadas por miembros de la Guardia Nacional, del Ejército o de la DISIP (Dirección de los Servicios de Inteligencia y Prevención) Uno de los pocos casos que prosperó judicialmente implicó a dos DISIP, pero finalmente fueron liberados, y las familias nunca fueron indemnizadas. En adición, hay que recordar que la DISIP fue intervenida y desmantelada en el 2009, por considerar que estaba infiltrada por mafias y secuestradores, y fue sustituida en 2010 por el SEBIN, organismo que en la actualidad se vincula a violaciones de derechos humanos (en particular, durante las protestas de 2017) y una larga lista de casos de ejecuciones extrajudiciales llevadas a cabo por la OLP (Operación de Liberación y Protección del Pueblo).

¹⁷ 20 años después, siguen abiertos 20 casos de menores desaparecidos durante las operaciones de rescate del deslave: “La Asociación de Familiares Extraviados (hoy en día inactiva) contaba 49 niños y 70 niñas. En 2006 todavía 81 familias los buscaban” (Sarmiento, Mabel: “Los niños desaparecidos de Vargas”. Cinco 8. 11 de diciembre de 2019).

No solo por lo que efecto ocurrió en Vargas, ni por los sectores enteros que tuvieron que ser declarados camposanto porque todo había sido arrasado, ni por las ruinas de todavía persisten en la zona; sino también porque el 15 de diciembre de ese mismo año, mientras en la *montaña volvía a ser ola*¹⁸ y hundía todo a su paso, una nueva Constitución era aprobada, y con ella una *incertidumbre irreductible* que solo se multiplica y dispersa. Me resisto a caer en los fantasmas de la simetría que han dominado las reflexiones acerca de estos 20 años en los que parece que todo cambió para siempre. Pero no dejo de pensar que el éxodo posterior al deslave (que acaso es la mayor extensión de esta tragedia) es el primer exilio masivo de la historia contemporánea de Venezuela. Un exilio tierras adentro, dentro del propio país, sí, pero no por ello menos desgarrador porque implicó el desplazamiento forzado y traumático de los habitantes del estado Vargas a muy distintos puntos del país y en condiciones que estaban muy lejos de la dignidad y protección que se suponía el Estado debía garantizarles. Un destierro hacia adentro: un "inxilio". Primero, a los refugios provisionales (hoteles y fuertes militares, principalmente) y luego (en el mejor de los casos –si tal cosa se puede asumir–) a las viviendas asignadas. Viviendas que fueron construidas "de manera violenta e improvisada" (Carlos Genatios), sin la adecuada planificación urbana, en locaciones o terrenos expropiados, violando reglamentaciones, con materiales de baja calidad, con formas constructivas que no cumplen los parámetros sismorresistentes exigidos en las reglamentaciones venezolanas, sin las condiciones mínimas de servicios y accesibilidad: "es como si las personas que viven allí no tienen derecho nunca". Ahora los tambores de Naiguatá suenan en Lara, Falcón, Guárico, Amazonas o cualquier otro territorio de Venezuela, pero su sonido es un duelo abierto, el de quien no tiene a dónde regresar.

¿Qué es lo que hemos atestiguado?

¿Qué ganamos al permanecer tan serenos,
incluso ante el vacío más resplandeciente?

Después de todo, lo que está delante de nosotros
nunca es menos que un abismo.

Este es el año de la mirada. (p. 149)

La voz poética de los textos de Acosta se ofrece como primera persona en plural: nosotros. Una elección que inmediatamente presupone la inclusión del lector en la enunciación, que lo vincula, que lo hace parte de lo dicho (para bien o para mal, se diría), así como las fotografías lo convierten en testigo de la imagen (que no de la realidad). Pero si atendemos eso *dicho*, empezamos a sospechar que detrás del *nosotros* tampoco hay una entidad fija, sino una pluralidad de subjetividades que enuncian desde distintas perspectivas y momentos (el que sabe lo que vendrá, el que espera, el que ya fue arrasado por el agua...). Esa apertura es el límite donde algo comienza su presentarse, donde podría aparecer la presentación misma, que será también posibilidad de intercambio de miradas, de verse ver mirado.

¹⁸ El mito sobre el origen de la montaña que rodea a Caracas cuenta que, en el pasado, el valle donde luego se fundaría la ciudad capital era un territorio llano, y sus pobladores (pertenecientes a las tribus Caribes, que se conocen en la historia por haber sido guerreros) podían ver el mar porque nada los separaba de la costa. Cuenta este mito que un día las tribus ofendieron a la gran Diosa del mar y esta lanzaría su ira sobre el pueblo aborigen del Valle de Caracas como castigo. Fue entonces cuando de pronto un estruendoso sonido se abrió paso y una gran ola, que pensaban venía del mar. Toda la gente se arrodilló e imploró perdón a la Diosa y, justo cuando iba a descender la ola sobre ellos, se convirtió en la gran montaña que hoy existe y los caribes gritaron al verla: Wararira Repano. De allí su nombre, que, según las dos más conocidas versiones, puede significar: "Ola que viene de lejos" o "Sierra grande".



Fig. 7 ©Efraín Vivas

No podemos más que considerar la cámara como el medio de una mirada que se fija en la imagen, tomando en cuenta que se trata de una mirada ajena que se transfiere a nuestra propia mirada cuando nos plantamos frente a la imagen final. La percepción simbólica que empleamos cuando estamos frente a fotografías consiste en un intercambio de miradas. Recordamos la mirada que a su vez es recordada en una foto. En este sentido, la fotografía es un medio entre dos miradas. Por ello resulta importante considerar el tiempo que ha transcurrido entre la mirada captada y la mirada que reconoce. Vemos el mundo a través de otra mirada, a la que no obstante le concedemos que podría haber sido nuestra propia mirada. (Belting, 2007, p. 276)

Belting insiste en que el tiempo de la imagen fotográfica es la memoria (presente). Y pienso: memoria personal y memoria del mundo, también futura (cuando se trata de la imagen poética, fotográfica o verbal). Supongo que Belting no lo admitiría de ese modo, puesto que a lo largo del capítulo dedicado a la fotografía sostiene la importancia (casi la necesidad) de superar la dicotomía entre medio e imagen, lo que implicaría no insistir en la condición material y medial de la fotografía; sin embargo, sigo fascinada por la ambigüedad que la iconicidad fotográfica propone y, más aún, por su “irrenunciable” proceso metonímico de la realidad-sensible o fenoménica, que es traspasada *matéricamente* en el paso de la luz a cualquiera de los soportes intermedios (película, vidrio, archivo digital). La fotografía es un lenguaje de la percepción que codifica el mundo y nuestra experiencia de él. Modela tanto la memoria directa y personal como la memoria colectiva, permitiéndonos recuperar incluso lo que nos es imposible vivir de modo presente y directo mediante esa forma de experiencia vicaria que constituyen los modos del relato y de la imaginación. Podríamos decir que todas estas propiedades epistemológicas y sensibles de la fotografía son propiedades de la imagen en su acepción más amplia que propone Belting; mas considero que de las propiedades técnico-materiales de la fotografía no solo emerge la posibilidad

misma de la transtextualidad y la pluralidad semántica, sino también la problematización de la construcción del sentido como contradicción, "pliegue" y extrañamiento del mundo. "Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)" (Didi-Huberman, 2011, s/p).

Repensar Venezuela en su ya prolongada crisis social, política, económica y simbólica exige, sin duda, detenernos en las fisuras, en los bordes, en los intersticios. En efecto, tal parece que eso es Venezuela en estos momentos: fractura, desde el adentro, y dispersión, hacia el afuera. Un territorio en búsqueda de nuevos mapas. Un paisaje-país que solicita superar la fijeza de la dicotomía izquierda/derecha, en favor de un pensamiento dinámico, creador, que permita ver-imaginar más allá de la oscura noche del presente o de la luminosa mitología de un pasado heroico que nos enceguece. En tal sentido, me interesa el gesto divergente que plantea el libro *Negro oscuro. Blanco trágico. / Mañana vendrán las piedras* (2018), de Efraín Vivas y Santiago Acosta, en el que las tensiones fundamentales (blanco/negro, pasado/presente, vida/muerte), no se resuelven, sino que, por el contrario, habitan un espacio crítico que transcurre entre dos lenguajes y también entre dos generaciones; en donde los centros se desplazan una y otra vez, y los poderes (tanto las fuerzas como las jerarquías) se alternan. Allí, entre sus páginas, solo se puede "regresar de lo real" o "huir hacia lo que no nos pertenece". Y por momentos me detengo convencida de que "Esto era el futuro": permanecer silencioso en el desastre. Es terrible, sí. Y sin embargo, abierto. En este libro, el intervalo resonante de la imagen poética, entre la poesía y la fotografía, traza una lectura del país despersonalizado y a la vez plural, desde las grietas del presente donde podemos repensar Venezuela en su imposibilidad, un resonar sin centro en donde puede ser funda(menta)da cierta memoria futura que es a la vez revisión de nuestro pasado, pero sin la intención de adjudicar una razón suficiente a fuerzas invisibles, a la naturaleza ni a la historia, quizás en remisión *para contarnos de otro modo esta historia*.

Referencias

- Belting, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Editorial Katz.
- Boisier, Ros y Simoes, Leo (Eds.). (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Muga.
- Didi-Huberman, George; Clément Chéroux y Javier Arnaldo. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Di Pasquale, Carmen Alicia. (2018). "Definiciones y trayectos del fotolibro desde el diseño de Álvaro Sotillo". *Prodavinci*. <https://prodavinci.com/definiciones-y-trayectos-del-fotolibro-desde-el-diseno-de-alvaro-sotillo/>
- Fernández, Horacio y Brodsky, Marcelo. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. RM Verlag, S.L.
- González Flores, Laura. (2008). La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI. *Textos de Historia*. 16(1), 11-32.
- Genatios Carlos. (2020). *Vargas: desastre, proyecto y realidad. Veinte años después de las lluvias de 1999*. Ediciones CITECI y Ediciones de la Academia Nacional de la Ingeniería y el Hábitat.
- Mitchell, William. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. (Y. Hernández Velásquez, Trad.). Akal.
- Murad, Carlos Alberto. (2000). O Fotográfico e o Fotopoético na Criação Imagética. En J.R. Kos, A.P. Borde, y D.R. Barros (Eds.), *SIGraDi'2000 Construindo (n)o espaço digital (constructing the digital Space)*. SIGRADI Conference Proceedings. 25-28.

- Neumüller, Moritz; Parr, Martin; Badger, Gerry; Martin, Lesley; Fernández, Horacio; Kaneko, Ryuichi; Schaden, Markus, et al. (2017). *Fenomen Fotollibre*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Foto Colectania, RM.
- Nouzelles, Gabriela. (2016). Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen. *Outra travessia*, 21, 127-144. DOI:10.5007/2176-8552.2016n21p127.
- León Cannock, Alejandro. (2018). *El pensamiento de las imágenes. Anotaciones sobre la performatividad de las imágenes y el arte contemporáneo. Artículos de investigación sobre fotografía*. Centro de Fotografía de Montevideo.
- León Cannock, Alejandro. (2018). *El devenir imagen del mundo. Anotaciones sobre la revolución fotográfica*. Muga.
- Long, John; Noble, Andrea y Welch, Edward (Eds.). (2009). *Photography. Theoretical snapshots*. Routledge.
- Osío Cabrices, Rafael. (2019, diciembre 9). La memoria de la tragedia, la tragedia de la memoria. *Cinco8*. <https://www.cinco8.com/perspectivas/la-memoria-de-la-tragedia-la-tragedia-de-la-memoria/>
- Parr, Martin y Badger, Gerry. (2004). *The Photobook: A History*, Volume I. Phaidon Press.
- Pedicini, Valeria. (2019, noviembre 21). Efraín Vivas: No quise hacer un libro de Vargas sino sobre la supervivencia. *Clímax*. <https://elestimulo.com/climax/efrain-vivas-no-quise-hacer-un-libro-de-vargas-sino-sobre-la-supervivencia/?fbclid=IwAR3C68leataH7j5kj-Sal2mfSEPYO8DTWvx5TLAkavsuQuVQOydgpd2pn0>
- Rancière, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.
- Sarmiento, Mabel. (2019, diciembre 11). Los niños desaparecidos de Vargas. *Cinco 8*. <https://www.cinco8.com/periodismo/los-ninos-perdidos-de-vargas/>
- Vivas, Efraín y Acosta, Santiago. (2019). *Negro oscuro. Blanco Trágico. Mañana vendrán las piedras*. Archivo de Fotografía Urbana.