

**Fotografía
y literatura:
las imágenes
de Graciela Iturbide
en los textos de
Elena Poniatowska
y Juan Villoro**

Claudia Caño Rivera
Universidad de Sevilla

A partir de las fotografías de Graciela Iturbide, Elena Poniatowska crea el texto *Juchitán de las mujeres* utilizando como hilo conductor la reivindicación de la mujer juchiteca. Poniatowska no solo interpreta las imágenes, sino que les proporciona un contexto e interrelaciona a

Resumen

Palabras clave
Graciela Iturbide
Literatura y fotografía
Narrativa hispanoamericana
Literatura Comparada

los personajes unos con otros, formando así una red de vínculos sociales y afectivos, implícitos en la fotografía y desarrollados en el texto. Por otro lado, en *Forward Kioto*, de Juan Villoro, los personajes son influenciados por las fotografías que se van mencionando, para las que el autor incluye su propia interpretación a la par que juega con el simbolismo presente en ellas, creando así una red de significados que se relacionan con el texto y con los sucesivos acontecimientos que el protagonista va contando. Su relato suscita una reflexión en torno a la comunicación visual y escrita, planteando, al mismo tiempo, un debate sobre la identidad mexicana.

From Graciela Iturbide's photographs, Elena Poniatowska writes *Juchitán de las mujeres* placing the vindication of the juchiteca women as the guiding thread. Poniatowska not only describes the images, but also gives the reader some context and connects the characters with each other, creating, in this way, a social and affective network that is implicit in the photography. On the other side, Juan Villoro's *Forward Kioto*'s characters are influenced by the photographs mentioned throughout the story. Villoro includes his own reading of the photographs and plays with its symbolism, developing its meaning and relating it with the text as well as the events that the protagonist narrates. His tale poses a reflection on visual and written communication, and a debate about Mexican identity.

Keywords

Graciela Iturbide
Photography and literature
Latin American narrative
Comparative Literature

Abstract

1. INTRODUCCIÓN

La fotografía de Graciela Iturbide está consolidada como una de las obras con mayor repercusión en el México contemporáneo, y se sitúa como el origen de dos creaciones literarias de escritores coetáneos: Elena Poniatowska y Juan Villoro. Mientras que la obra de Poniatowska, *Juchitán de las mujeres*, se centra en la serie de fotografías realizadas en Juchitán por la artista, en *Forward Kioto*, Villoro escoge imágenes de varias etapas de la fotografía para construir su narrativa. En ambas obras se establece, por lo tanto, un diálogo entre fotografía y literatura, imagen y texto escrito, que enriquece la interpretación de ambas fórmulas artísticas. El resultado de esta unión ha sido denominado como «iconotexto» por Peter Wagner, que lo define como «[...] an artefact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images»¹ [1996: 18].

El objetivo de este artículo es analizar de qué manera se interrelacionan la fotografía y el texto en las obras de ambos autores. Para ello, en primer lugar, analizaremos brevemente las posibles categorizaciones de la obra de Iturbide. A continuación, estudiaremos cómo surge el proyecto y de qué manera se relacionan narrativa e imagen en *Juchitán de las mujeres*. Finalmente, investigaremos el relato *Forward Kioto* y el simbolismo fotográfico que Villoro plasma en su narración. La falta de un apartado que recoja el estado de la cuestión se debe a la originalidad de nuestro análisis pues, aun siendo escritores de reconocida fama y prestigio, las obras seleccionadas hasta ahora no se han estudiado en relación con la fotografía de Iturbide.

2. GRACIELA ITURBIDE Y LA «ANTROPOESÍA»

Graciela Iturbide nació en México en 1942 y comenzó a estudiar cine en la UNAM tardíamente. Allí conocería al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, que se convirtió en su mentor

¹ «[...] un artefacto donde los signos verbales y visuales se mezclan dando lugar a una retórica que depende de la presencia de ambos, texto e imagen» [1996: 18, N. T.].

y cambió su interés de la imagen móvil a la fija. En 1978 es comisionada por el Instituto Nacional Indigenista de México para documentar la población indígena del país, razón por la cual Iturbide decide realizar una serie de fotografías sobre el pueblo Seri. Un año más tarde, comenzó su proyecto sobre Juchitán, tras una invitación del artista Francisco Toledo.

Diversos críticos han señalado la importante presencia de la antropología en las fotografías de Graciela Iturbide. Stanley Brandes la califica como una «antropóloga innata», pues, aunque su formación no es antropológica ni sigue los procedimientos ni el método característicos de la investigación antropológica, «[...] her photographic subjects are essentially the kind of people to whom anthropologists have traditionally given most attention: indigenous peoples, marginal peoples, forgotten peoples – and, most often among these groups, women»² [2008: 96]. En este sentido, Stanley Brandes considera las series de imágenes protagonizadas por los Seri en el desierto de Sonora y por los zapotecos en Juchitán como el relato etnográfico de la cultura y costumbres indígenas.

Sin embargo, al otro lado de la balanza, Deborah Dorotinsky argumenta, en contra de esta interpretación tan extendida de la obra de Iturbide, que «Clasificar hoy en día a una fotógrafa como Graciela Iturbide de antropológica sería como afirmar que es racista» [2002: 190]. Esta aseveración tan contundente se debe al carácter exótico que se le ha atribuido al indígena a lo largo del tiempo, pues en los trabajos etnográficos se ha considerado como un «otro» sugerente y misterioso, poniendo de relieve la persistencia de ideologías positivistas en las Ciencias Sociales. De esta forma, su visión concuerda con la del crítico Cuauhtémoc Medina, quien se resiste a ver en la fotografía de Iturbide una representación gráfica del realismo mágico literario:

If Graciela Iturbide's work has frequently been mistaken for some sort of visual equivalent of Latin American 'magical realist' literature, it is due to the exoticism which with the Western eye looks at indigenous life, and the unrest her images provoke in their viewers³ [2001: 17].

Dorotinsky [2002] expone, además, el caso paradigmático de *Mujer ángel* [Anexo, fotografía 1], que sirve como ejemplo claro de lo que no podemos considerar como fotografía antropológica, pues en ella el sujeto está de espaldas, ocultando los rasgos faciales propios de su etnia. Otros ejemplos de la clara desviación de la línea antropológica que Iturbide manifiesta en su obra son las fotografías donde los protagonistas tapan su cara con otros objetos o el hecho de que se incluya a sí misma (*Autorretrato como Seri*). En este sentido, Dorotinsky (2002) define la obra fotográfica de Iturbide como «antropoesía», término acuñado por José Manuel Pintado en 1981 y que Lorna Scott Fox (1993)

2 «[...] sus sujetos fotográficos son esencialmente la clase de personas a las que los antropólogos han prestado mayor atención: pueblos indígenas, grupos marginales, grupos olvidados —y, a menudo entre estos últimos, mujeres—» [2008: 96, N. T.].

3 «Si la obra de Graciela Iturbide ha sido frecuentemente interpretada como un equivalente visual del Realismo Mágico latinoamericano es debido al exotismo con el que el ojo occidental mira a la vida indígena y la inquietud que sus imágenes provocan en aquel que las mira» [2001: 17, N. T.].

recoge y analiza, definiéndolo como corriente de fotografía documental surgida del deseo de explorar mediante la mirada poética la vida indígena y campesina de México. Scott Fox (1993) sitúa los orígenes de la antropoesía en los trabajos financiados por el Instituto Nacional Indigenista, e incluye la serie *Juchitán*, de Graciela Iturbide, como uno de estos ejemplos.

3. JUCHITÁN DE LAS MUJERES

Juchitán es una localidad situada en el Istmo de Tehuantepec heredera de la cultura zapoteca. Lugar de nacimiento de la COCEI (Coalición Obrera, Campesina, Estudiantil del Istmo), representa el mito de la sociedad matriarcal, pues en ella las mujeres son las encargadas del mercado y de la economía de la casa, y gozan de una libertad sexual negada en otras esferas de la sociedad mexicana. También destaca la extendida presencia de las *muxés*, hombres vestidos con ropas de mujer que muestran comportamientos tradicionalmente femeninos y que, a diferencia de otros hombres, tienen permitida la entrada al mercado y a los negocios gestionados por mujeres. Folch (2017) explica que Juchitán se convirtió en sitio de obligada visita para los intelectuales del siglo XX, y cita las filmaciones de Álvarez Bravo (quien introduciría a extranjeros como Henri Cartier-Bresson o Tina Modotti) o Eisenstein, en la década de los treinta, además de la mitificación de la vestimenta zapoteca a través de la figura de Frida Kahlo.

Graciela Iturbide inicia el proyecto de Juchitán en el año 1979, siguiendo la línea de la antropoesía que explica Scott Fox (1993), pues, si bien muchas de sus fotografías parecen, inicialmente, tener un carácter etnográfico, se introducen en ellas símbolos y elementos que, al igual que ocurría en el caso de *Mujer ángel*, las alejan de esta categorización. Un ejemplo de ello es la fotografía *Magnolia (1)* [Anexo, fotografía 2], un retrato de cuerpo entero de un *muxé* que, si bien en un primer momento podría parecer de carácter antropológico (pues el sujeto está de pie, mostrando sus vestimentas), el elemento del espejo aporta un importante simbolismo que lo aleja del mundo del folclore. *Magnolia* no se está mirando en el espejo, lo que podría pasar por una situación real del día a día de los *muxés*, sino que lo coloca a un lado de su rostro de manera que devuelva el reflejo preciso de su cara: mediante el espejo y el reflejo que este devuelve, se crea un juego de imágenes en el que el sujeto se ve escindido, duplicado, simbolizando así una identidad dual y fluida que transita entre lo prototípicamente masculino y lo femenino. La fotografía *Magnolia (2)* [Anexo, fotografía 3] lleva a cabo el mismo procedimiento, pues en ella el vestuario del *muxé* representa la unión de lo masculino y lo femenino mediante la combinación del vestido y las sandalias con el sombrero mexicano, símbolo tradicional de la masculinidad, en un atuendo que vuelve a reflejar la dualidad de la identidad de los *muxés*.

En 1989 se publica el volumen *Juchitán de las mujeres*, que reúne las fotografías de Graciela Iturbide y el texto de Elena Poniatowska. Con elementos pertenecientes a la narrativa, la crónica o el discurso antropológico, Poniatowska crea una suerte de texto híbrido donde se introducen distintos tipos de discursos, desde el diálogo hasta la canción, sin olvidar el marcado tono poético que lo acaba acercando a las fotografías de Iturbide. A

partir estas, Poniatowska construye distintas escenas que enlazan con lo que se muestra en la fotografía. Un ejemplo es la narración de Na' Chiña:

Na' Chiña perdió a su hijo Víctor Diodo y a los ochenta y seis años nunca se dejó ir. En las manifestaciones, las mujeres levantan sus puños en alto, y ella, chiquitita, temblorosa, con sus brazos secos y su cabello blanco, yergue la fotografía enmarcada de su hijo [Poniatowska, 1994: 80].

Este breve inciso narrativo nace de una de las piezas de Iturbide, donde se puede ver a una anciana sujetando una fotografía de un hombre joven. Poniatowska individualiza a la mujer, le da nombre y la convierte en un personaje con un pasado. Además, especifica el vínculo que la une a la fotografía que sujeta. En este sentido, es interesante considerar la propuesta de Leticia Mora Perdomo, quien, a propósito de *Cuadernos de Sarajevo*⁴, explica que «[...] al incorporar esta estrategia de simultaneísmo narrativo bajo dos modos de representación, uno verbal y otro visual, se crea un sistema de enlaces entre los múltiples hilos narrativos y visuales que van hilvanando cohesivamente la trama» [Mora, 2008: 6]. De esta forma, fotografía y texto se unirían en un nuevo discurso simbiótico donde lo narrado textualmente nace de lo visual y se enriquece a través de sus símbolos.

El texto, por lo tanto, realiza una síntesis de realidad y ficción, introduciendo personajes reales —como Andrés Henestrosa o Miguel Covarrubias— y entremezclándolos con historias y anécdotas que sirven para ilustrar su visión de la sociedad zapoteca. En este sentido, Poniatowska e Iturbide ofrecen su propia interpretación de la realidad, pues como explica la fotógrafa: «With the camera you interpret reality. Photography is not truth. The photographer interprets reality and, above all, constructs his own reality according to his own awareness or his own emotions»⁵ [Iturbide, 2013: 121]. De esta forma, tanto el texto de Poniatowska como las fotografías de Iturbide quedan abiertos a las múltiples interpretaciones que de ellos se puedan extraer, pues su carácter poético y simbólico deriva en que no haya una sola visión correcta de los mismos. Esto ha propiciado que muchas veces el libro haya sido entendido en clave de género, como un alegato a favor de la supuesta sociedad matriarcal que predomina en Juchitán. En esta línea, William Foster argumenta que «La función de los textos de Poniatowska servirá para puntualizar la existencia de un ambiente social en el que se puede contemplar otro orden de las cosas» [Foster, 2004: 64] y extrae que, desde su mismo título, *Juchitán de las mujeres*, el cual hace referencia, o bien a un predominio del sexo femenino o a una relación de posesión (Juchitán es de las mujeres), el proyecto se erige como un manifiesto en defensa de la mujer en la sociedad juchitana, donde el papel femenino cuestiona el rol que tradicionalmente se le ha asignado en la sociedad mexicana.

4 *Cuadernos de Sarajevo: anotaciones de un viaje a la barbarie* es una obra del escritor español Juan Goytisolo donde narra su viaje a Bosnia en 1993, durante el conflicto Yugoslavo, incluyendo las fotografías de Gervasio Sánchez.

5 «Con la cámara interpretas la realidad. La fotografía no es veraz. El fotógrafo interpreta la realidad y, sobre todo, construye su propia realidad de acuerdo con su conocimiento o sus emociones» [Iturbide, 2013: 121, N. T.].

Otros críticos, como Marta Dahó, han argumentado que en este tipo de lecturas «[...] el equívoco nace de una lectura demasiado literal de un texto que ficcionaliza la realidad y de querer ver en las imágenes de la fotografía una prueba irrefutable de lo que allí se cuenta» [Dahó, 2009: 16]. Si bien es cierto que contemplar la obra exclusivamente desde la perspectiva de género sería reducir las fotografías de Iturbide a un aspecto superficial de las mismas, es interesante contar con esta visión a la hora de estudiar el trabajo conjunto de Poniatowska e Iturbide, pues la reivindicación de la mujer y lo femenino se convierte en el eje central que une las dos obras.

La sexualidad será otro de los puntos claves tanto del texto como de las fotografías, pues ambos transmiten la sensualidad y el desparpajo de la mujer juchiteca. Uno de estos ejemplos es la fotografía *Juchiteca con cerveza* [Anexo, fotografía 4], donde aparece una mujer sentada en una silla, riéndose, y acercando una botella de cerveza a sus labios. La actitud sociable de la mujer, que parece estar bebiendo y charlando tranquilamente con otras personas, lleva a Poniatowska a establecer en su texto un vínculo entre la cerveza y la libertad femenina:

Cuando una mujer queda viuda o la deja el marido puede ser cervecera. Le paguen o no, si ella quiere, se acuesta con su cliente. Vender cerveza es una profesión aventurera. Puede vender su amor junto con la botella o regalarlo aunque cobre el envase. O no exigir pago ni por el envase ni por su contenido. O negarlo. Depende. Una viuda se mantiene casta hasta cierto día. Entonces va al panteón y le habla al muerto:

—Hasta hoy te fui fiel. Ahora ya no.

Se acuesta con el vientre de cara a la tierra y pone su sexo sobre la tumba.

—Te lo aviso: me voy a ir con otro. Hasta hoy te pertenecí. A partir de esta noche, ya no [Poniatowska, 1994: 91].

A partir del personaje de la mujer en la silla, introduce una escisión narrativa que incluye, como comentábamos anteriormente, distintos tipos de discursos (entre ellos el diálogo). Su relación con las fotografías de Iturbide, además, refuerza la dualidad comunicativa de la narración, que establece vínculos directos con lo visual de manera que el lector puede relacionarlos y enriquecer su interpretación.

Poniatowska también incide en los entresijos culturales de Juchitán, haciendo hincapié en su religiosidad. A propósito de esta, cuenta cómo, con la llegada de los españoles, los juchitecos fueron obligados a suprimir sus antiguas creencias, basadas en deidades naturales y animales —como, por ejemplo, el lagarto—, y sustituirlas por el cristianismo. Sin embargo, tal y como relata:

De todas maneras siguió el culto porque la gente no dejó su peregrinación anual del Lagarto, luego transportado a Juchitán para rendirle homenaje. Como ya no hay lagartos, ahora le rinden a uno disecado y de la iglesia traen cruces y copones, incensarios y custodias, candelabros y patenas que llaman «los trastos del lagarto», objetos todos pertenecientes a la sacristía. Con una mezcla de idolatría y religión perpetúan las costumbres de tiempos

prehispánicos, y cada año los agricultores le hacen su fiesta al Lagarto y le cantan y rezan en zapoteco [Poniatowska, 2004: 87].

Esta narración de la religiosidad juchiteca enlaza con la fotografía *Los padrinos del lagarto* [Anexo, fotografía 5], donde un hombre y una mujer posan ante la cámara, mientras ella sujeta sobre su regazo un lagarto disecado como el que describe Poniatowska. Con una mano sobre el hombro de la mujer, el hombre permanece de pie, estableciendo así un paralelismo con la pose tradicional adoptada en los retratos de matrimonio, donde es la mujer la que, de pie, coloca una mano sobre el hombro de su marido, quien, sentado solemnemente, ejerce la posición de poder. La mujer es además la encargada de sujetar al lagarto, el símbolo de la adoración, por lo que, en el plano religioso, se le estaría también confiriendo una responsabilidad especial.

El sincretismo religioso de la sociedad juchiteca se ve reflejado también en una de las piezas más famosas de Iturbide, *Nuestra Señora de las Iguanas* [Anexo, fotografía 6], que ya con su título establece un claro diálogo con Nuestra Señora de Guadalupe, uno de los símbolos prototípicos de la identidad mexicana. El lagarto —o, en este caso, la iguana— se erige como uno de los símbolos religiosos del pueblo juchiteca, pero, además, *Nuestra Señora de las Iguanas* se acerca a la interpretación religiosa, creando, mediante un plano contrapicado, la sensación de estar ante una figura imponente, de carácter divino. Es interesante considerar en este caso la interpretación de Foster (2004), quien atribuye a la iguana connotaciones fálicas, por lo que Nuestra Señora de las Iguanas mostraría la imagen de una santa patrona que reafirmaría la primacía de la mujer, su posición dominante en las relaciones sexuales con el hombre, y recalcaría nuevamente la sexualidad como uno de los temas principales.

En la obra de Iturbide, las juchitecas muestran su cuerpo ante la cámara sin aparente aprehensión. En *Rosa* [Anexo, fotografía 7], una mujer desnuda dirige su mirada a la cámara desde el marco de una puerta. La posición de la mano en la cintura y su expresión despreocupada transfieren un clima de cotidianidad a la foto, en la que la protagonista bien podría estar vestida, pues si bien lo sensual es un elemento clave en la imagen, este no se logra con la desnudez, sino con la voluptuosidad de su figura, la postura y la desenvoltura de la protagonista. Esta imagen establece un claro paralelismo con *Mujer Toro* [Anexo, fotografía 8], donde, también desde el marco de una puerta, una mujer sujeta la cabeza de un toro y la muestra al espectador. La imagen ha sido considerada como la versión femenina del minotauro, aunque, como Dahó (2009) bien explica, el simbolismo en la obra de Iturbide propicia que en sus fotos no haya ni pueda haber un sentido único, y es posible, en este caso, identificar a la protagonista como una Ariadna victoriosa que, tras derrotar al monstruo, muestra su cabeza al espectador como trofeo. En este sentido, la lectura de Dahó (2009) apoyaría la visión empoderada de la mujer que Poniatowska ha querido retratar en su texto.

4. FORWARD KIOTO

Folch Alonso ha distinguido dos etapas en la producción artística de Graciela Iturbide: «En la primera dirigió su mirada hacia la tradición antropológica, hacia el estudio sociológico en busca de raíces. En la segunda la introspección y la poesía provocaron una especie de fusión entre el documento y la expresión artística» [Folch, 2017: 228]. Si en el texto de Poniatowska veíamos reflejado el interés antropológico de Iturbide, su búsqueda de raíces en el pueblo zapoteca, la obra de Villoro se alza, a través de la introspección y el juego de metáforas e imágenes propio de la poesía, como representante de la segunda vertiente.

En *Forward Kioto*, Juan Villoro narra la historia de un editor digital que, junto a su pareja, decide mudarse a Kioto, lugar desde el que comienza a recibir correos de su antiguo compañero de trabajo que contienen fotografías de Graciela Iturbide como único mensaje. Desde Japón —y a raíz del inesperado contacto— narra en retrospectiva la historia de cómo conoció a su pareja, Naomi, gracias a su compañero de trabajo, Rodríguez Chico, y los motivos que los empujaron a ambos a mudarse al país asiático. Sobre este relato, Gema Areta ha argumentado que:

Kioto se convierte en el particular homenaje de Juan Villoro a Graciela Iturbide, una forma de escribir o leer sus imágenes fotográficas —a la inversa de visualizar la ficción— desde orígenes compartidos (ambos creadores son De Efe, Villoro nacido en 1956 e Iturbide en 1942) [...], cuya confluencia refuerza tanto la significación de la imagen como el espejismo verbal [Areta, 2012: 12].

De este modo, el texto plantea, a través de la fotografía de Iturbide, reflexiones sobre la fotografía y la mirada, sobre la viabilidad de la comunicación, ya sea textual o visual, y sobre la identidad mexicana y la posibilidad de ser feliz en un país con una cultura diametralmente opuesta a la de sudamericana. Villoro no se limita a utilizar fotografías de una serie concreta, sino que explora la totalidad de la obra de Iturbide y, como buen conocedor, pone en boca del personaje principal su propia reflexión e interpretación de las mismas. Así, las imágenes van marcando el ritmo y el suspense de la obra, haciendo que el lector se pregunte por el significado de los mensajes crípticos que Rodríguez Chico envía. Al mismo tiempo, Villoro intercala, de manera fragmentada e inconexa, referencias al pasado y al presente, construyendo, de este modo, la historia del protagonista. Además, el hecho de que elija Japón como país donde se mudan el protagonista y Naomi no es casual, pues este país se describe en el relato como un lugar donde abundan los jardines botánicos, espacio al que Iturbide ha dedicado muchas de sus fotografías.

No solo aparecen las imágenes en los correos de Rodríguez Chico, sino que otras fotografías de Iturbide se citan en el texto y los diálogos, como la famosa *Mujer Ángel*. Cuando a Naomi le encargan hacer el especial sobre Graciela Iturbide, decide colocar en la portada la citada fotografía, lo que genera una crítica por parte del protagonista por haber colocado en primera plana una de las imágenes más prototípicas de la autora. Ante

esto, Naomi responde que «No sé adónde va la mujer ángel, pero sé dónde quiero ir yo [...]. Invítame a cenar» [Villoro, 2009: 261]. Por lo tanto, en este caso, la fotografía de Iturbide enlaza directamente con la trama de la historia, asemejándose a lo que Michel Riffaterre ha denominado «écfrasis literaria»: aquella que «[...] cumple una función simbólica o puede incluso motivar los actos y las emociones de los personajes» [Riffaterre, 2000: 162]. Así, *Mujer Ángel* es un ejemplo de que las fotografías de Iturbide motivan las acciones de los personajes, pues el destino incierto de la mujer, que avanza con un *radiocassette* en la mano, hace que, por contraste, Naomi exprese con seguridad su objetivo.

Estructuralmente, las fotografías que Rodríguez Chico envía sirven como eje de la trama, pues, rodeadas de digresiones temporales, se utilizan como forma de volver al tiempo cero de la narración, el presente desde el que se cuenta el relato. La primera que se menciona es *Pescaditos* [Anexo, fotografía 9], un mosaico de peces que Villoro describe como «[...] muchos peces pequeños o un solo pez con mil ojos, la mascota de un paranoico» [2009: 252]. De esta forma, utiliza la fotografía para introducir una reflexión sobre el carácter incendiario mexicano, donde la mirada genera desconfianza y recelo: «Ahí estaba mi prueba de descargo: vivíamos en un país donde “quedarse viendo” es un agravio» [Villoro, 2009: 255].

Las siguientes referencias son *Serpientes y escaleras* [Anexo, fotografía 10] y *Conejos sobre la luna* [Anexo, fotografía 11], ambas en el mismo correo, que remiten, en un plano simbólico, al sacrificio —pues la imagen de los conejos en un plato se asemeja a la de los ritos antiguos—, y a la ausencia de un plano superior, sugerida a través de una escalera que lleva a ninguna parte: «Dos veces la muerte: la vida detenida del cocodrilo, la ausencia de un más allá» [Villoro, 2009: 253]. A estas le siguen la fotografía de la mano de una estatua rodeada de musgo, tomada por la autora en Bomerzo (Italia), y un email con tres fotografías más, en las que aparecen una camisa colgada de un árbol, una planta alimentada con suero intravenoso y una tortuga en una bañera. Para cuando llega el penúltimo correo, *Chalma* [Anexo, fotografía 12], el protagonista ya ha descubierto el sentido de las fotografías: «Las fotos trazan una secuencia. Comenzaron con los peces muertos (una captura) y recorrieron el siguiente orden: el sacrificio, el falso sepulcro de la estatua, los objetos desplazados (“exiliados” entendí ahora), la virgen ausente, su altar vacío» [2009: 262]. Por tanto, de manera explícita, el propio autor incide sobre el significado que las fotografías de Iturbide cobran en su texto: los peces, los mil ojos, remiten a México (el origen); los animales muertos se relacionan con el accidente de Rodríguez Chico —«En el desorden de los sentidos, el accidente de Rodríguez Chico me pareció un sacrificio, la inmolación para que pudiéramos estar juntos» [Villoro, 2009: 265]—; la estatua, el sepulcro, sirve como prolepsis de su muerte; los objetos desplazados remiten al propio protagonista, exiliado en Kioto, pues él mismo hace referencia a esto: «Me sentía bien ahí. Nunca me integraría. Una tortuga en la bañera» [Villoro, 2009: 263]; y la virgen ausente, que además de simbolizar la ausencia de las bases de la identidad mexicana en un país como Japón puede relacionarse también con la muerte de Rodríguez Chico, quien al fallecer deja al protagonista desamparado, como un altar vacío. Por último, en el mismo relato se aclara que la tanda final de fotografías (todas muestran pájaros en

vuelo) hacen referencia a la despedida final de Rodríguez Chico en una especie de parábola de levedad y resurrección.

Las fotografías de Iturbide, por lo tanto, enlazan con la trama de la novela en un plano simbólico. Lo visual se relaciona con lo escrito creando nuevos significados que arrojan luz sobre la historia del protagonista, su concepción de la identidad mexicana, y sugieren una reflexión sobre la propia naturaleza de la comunicación visual, pues, como el narrador explica, las fotografías son estrellas en el cielo, soles muertos, luz desprendida de su origen temporal que le sirven a Rodríguez Chico para comunicarse incluso después de fallecer.

5. CONCLUSIONES

La obra de Graciela Iturbide se ha interpretado por dos autores, Elena Poniatowska y Juan Villoro, quienes, a partir de sus fotografías, dan lugar a dos obras literarias. Por una parte, Elena Poniatowska crea *Juchitán de las mujeres* a partir del trabajo de Iturbide en la localidad de Juchitán. Utilizando como hilo conductor la reivindicación de la mujer juchiteca, Poniatowska no solo interpreta las fotografías de Iturbide, sino que va más allá, pues las provee de contexto e interrelaciona a los personajes unos con otros, formando, así, una red de vínculos sociales y afectivos que, aunque puedan aparecer implícitos en la fotografía, se ven aclarados en la narración. El texto, por lo tanto, se vincula con la imagen a través de la «antropoesía»: la unión de ambos da lugar a un retrato poético de la sociedad juchiteca que navega entre lo ficcional y lo referencial. La historia y las imágenes de *Juchitán de las mujeres* se erigen como una reivindicación de la mujer juchiteca, de su libertad y sensualidad, pero no debemos olvidar que se trata, al fin y al cabo, de una interpretación, la de Iturbide y Poniatowska, poetizada de la realidad.

Por otro lado, Juan Villoro realiza una éfrasis literaria en *Forward Kioto*, donde los personajes se ven influenciados por las fotografías que van apareciendo a lo largo de la historia. Como buen conocedor de la obra de Iturbide, Villoro incluye su propia interpretación de las imágenes y, a partir de ella, juega con su simbolismo, creando un iconotexto, una red de significados donde se vuelve necesario relacionar palabra e imagen para comprender los sucesivos acontecimientos que el protagonista va relatando. Así, su historia suscita una reflexión en torno a la comunicación visual y escrita, planteando, al mismo tiempo, un debate sobre la identidad mexicana y la posibilidad o imposibilidad de sentirse cómodo en una nación completamente distinta.

6. ANEXO



**Fotografía 1: Iturbide, G. (1979): *Mujer ángel*,
gracielaiturbide.org. Disponible en: [http://
www.gracielaiturbide.org/los-que-viven-en-la-
arena/03-5/](http://www.gracielaiturbide.org/los-que-viven-en-la-arena/03-5/) [Consulta: 13/05/2021].**

**Fotografía 2:
Iturbide,
G. (1986):
Magnolia (1),
gracielaiturbide.
org. Disponible
en: [http://www.
gracielaiturbide.
org/
juchitan/17-2/](http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/17-2/)
[Consulta:
13/05/2021].**





Fotografía 3:
Iturbide,
G. (1986):
Magnolia (2),
gracielaiturbide.
org. Disponible
en: [http://www.
gracielaiturbide.
org/juchitan/
16-2/](http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/16-2/) [Consulta:
13/05/2021].

Fotografía 4:
Iturbide, G.
(1985): *Juchiteca
con cerveza*,
gracielaiturbide.
org. Disponible
en: [http://www.
gracielaiturbide.
org/juchitan/
15-2/](http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/15-2/) [Consulta:
13/05/2021].





Fotografía 5:
Iturbide,
G. (1984):
Los padrinos
del lagarto,
gracielaiturbide.
org. Disponible
en: [http://www.
gracielaiturbide.
org/juchitan/
attachment/27/](http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/attachment/27/)
[Consulta:
13/05/2021].

Fotografía 6:
Iturbide,
G. (1984):
Nuestra Señora
de las Iguanas,
gracielaiturbide.
org. Disponible
en: [http://www.
gracielaiturbide.
org/juchitan/
01-2/](http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/01-2/) [Consulta:
13/05/2021].





Fotografía 7:
Iturbide,
G. (1979): *Rosa*,
gracielaaiturbide.
org. Disponible
en: [http://www.
gracielaaiturbide.
org/juchitan/
attachment/35/](http://www.gracielaaiturbide.org/juchitan/attachment/35/)
[Consulta:
13/05/2021].

Fotografía 8:
Iturbide,
G. (1987):
Mujer Toro,
gracielaaiturbide.
org. Disponible
en: [http://www.
gracielaaiturbide.
org/juchitan/
attachment/39/](http://www.gracielaaiturbide.org/juchitan/attachment/39/)
[Consulta:
13/05/2021].





Fotografía 9: Iturbide, G. (1992): *Pescaditos*, Fundación Mapfre. Disponible en: <https://artsandculture.google.com/asset/pescaditos-de-oaxaca-m%C3%A9xico/zQHZgWdLryTMWw> [Consulta: 13/05/2021].

**Fotografía 10:
Iturbide,
G. (1995):
Oaxaca, México,
Fundación
Mapfre.
Disponible en:
[https://
artsandculture.
google.com/
asset/oaxaca-
m%C3%A9xico/
nAExkxYy2uinyw](https://artsandculture.google.com/asset/oaxaca-m%C3%A9xico/nAExkxYy2uinyw)
[Consulta:
13/05/2021].**





Fotografía 11: Iturbide, G. (1987): *Conejos en la luna*, Fundación Mapfre. Disponible en: https://artsandculture.google.com/asset/conejos-en-la-luna-juchit%C3%A9n-m%C3%A9xico/uwFiYt_gU6t94A [Consulta: 13/05/2021].



Fotografía 12: Iturbide, G. (2008): *Chalma*, Fundación Mapfre. Disponible en: <https://artsandculture.google.com/asset/chalma-m%C3%A9xico/cwEzNsYE95mcwg> [Consulta: 13/05/2021]

7. BIBLIOGRAFÍA

- ARETA, G. (2012): «Prólogo» en J. Villoro, *Forward Kioto*, Sevilla, Ediciones Ultramarina, pp. 9-15.
- BRANDES, S. (2008): «Graciela Iturbide as Anthropological Photographer», *Visual Anthropology Review*, Vol. 24, issue 2, pp. 95-102.
- DAHÓ, M. (2009): «Graciela Iturbide: en la línea de la sombra» en M. Fuentes Santos (coord.), *Graciela Iturbide*, Madrid, Fundación Mapfre, pp. 11-22.
- DOROTINSKY, D. (2002): «Reseña de *Graciela Iturbide 55* de Cuauhtémoc Medina», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. xxiv, N.º 80, pp. 187-194.
- FOLCH ALONSO, M. J. (2017): *La mujer como documento gráfico: una aproximación al fotoperiodismo femenino*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, Valencia.
- FOSTER, D. W. (2004): «Género y fotografía en *Juchitán de las mujeres* de Graciela Iturbide», *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, N.º 11, pp. 63-69.
- ITURBIDE, G. (2013): «Interpreting Reality», *World Literature Today*, N.º 120, pp. 118-121.
- MEDINA, C. (2001): *Graciela Iturbide 55*, Londres, Phaidon Press Limited.
- MORA PARDOMO, L. (2008): «Literatura y fotografía en Cuaderno de Sarajevo y El sitio de los sitios de Juan Goytisolo», *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad de la Plata: México. Disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/i-congreso-2008/ponencias/MoraPerdomoLeticia.pdf> [Consulta: 26/01/2020].
- PONIATOWSKA, E. (1994): *Luz y luna, las lunitas*, México, Ediciones Era.
- SCOTT FOX, L. (1993): «Antropoesía: fotografía documental en México», *Poliéster*, Vol. 5, pp. 12-23.
- RIFATERRE, M. (2000) «La ilusión de la ékphrasis» en Monegal, A. (coord.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, pp. 161-186.
- VILLORO, J. (2012): *Forward Kioto*, Sevilla, Ediciones Ultramarina.
- WAGNER, P. (1996): *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín, De Gruyter.