

Escenarios en miniatura: los artefactos fononarrativos de Óscar Esquivias y Asís G. Ayerbe

Miniaturized Sceneries: Photonarrative Artifacts by Óscar Esquivias and Asís G. Ayerbe

Ruben Venzon^{1,a} 

¹ Universidad de Valladolid, España

 auben.venzon@uva.es

Recibido: 16/05/2024; Aceptado: 17/07/2024

Resumen

En la actualidad son cada vez más frecuentes las formas de expresión literaria que combinan palabra y fotografía sobre un mismo soporte. Se supera de este modo la concepción obsoleta de la imagen como simple ilustración de un texto previo. Dentro del panorama editorial español, destaca la colaboración entre el escritor Óscar Esquivias y el fotógrafo Asís G. Ayerbe, coautores de una serie de obras miniaturizadas. Para ejemplificar los mecanismos subyacentes en dicha práctica intermedial y valorar su alcance estético, el presente artículo analiza sus artefactos fononarrativos más sobresalientes: *En el secreto Alcázar* (2008), *secretos xxs* (2008) y *Calle Vitoria* (2015). En estos microdispositivos, la confluencia de dos sistemas semióticos amplía sensorialmente la experiencia lectora y enriquece las posibilidades de la minificción.

Palabras clave: Óscar Esquivias; Asís G. Ayerbe; fotografía; fotoliteratura; intermedialidad; minificción.

Abstract

Nowadays, the forms of literary expression that combine word and photography on the same support are becoming more and more frequent. This overcomes the obsolete conception of the image as a simple illustration of a previous text. Within the Spanish publishing scene, the collaboration between writer Óscar Esquivias and photographer Asís G. Ayerbe, co-authors of a series of miniaturized works, stands out. In order to exemplify the mechanisms underlying this intermediate practice and assess its aesthetic scope, this article analyzes their most outstanding photonarrative artifacts: *En el secreto Alcázar* (2008), *secretos xxs* (2008) and *Calle Vitoria* (2015). In these microdevices, the confluence of two semiotic systems sensorially broadens the reading experience and enriches the possibilities of minifiction.

Keywords: Óscar Esquivias; Asís G. Ayerbe; photography; photoliterature; intermediality; minifiction.

1. INTRODUCCIÓN

Además de una profunda y duradera amistad¹, el escritor Óscar Esquivias (Burgos, 1972) y el fotógrafo Asís G. Ayerbe (Valladolid, 1978) han establecido una provechosa relación interartística comenzada a principios del siglo XXI que se materializa en varias obras de carácter intermedial, así como en otros proyectos que explotan el potencial del binomio palabra e imagen. Así, se han sumado a la tradición ya consolidada de colaboraciones fotoliterarias², cuyo alcance supera con creces la habitual ilustración de un texto previamente redactado (Sougez 2002: 16) y se concreta, según Esquivias (2022b: 1), en «proyectos conjuntos en los que la imagen y el texto fueron creados de manera casi simultánea»³. Si bien la presencia de lo visual es un elemento recurrente en su narrativa, ya sea como inspiración o motivo argumental⁴, la interacción de la escritura y el acto fotográfico que caracteriza las publicaciones en coautoría con Ayerbe apunta a una dimensión interpretativa donde lo icónico y lo verbal contribuyen, en igualdad de condiciones, a la creación de retóricas y significados resultantes de tal unión.

Por lo tanto, el análisis de estas creaciones de Esquivias y Ayerbe se inscribe en una corriente teórica que, de acuerdo con la reflexión acerca del giro pictórico (Mitchell 1994: 16) y los postulados de la cultura visual (Mirzoeff 1998: 6), así como con los estudios sobre la intermedialidad en su acepción de *media combination* (Rajewsky 2005: 51), examina el funcionamiento del iconotexto basándose en los criterios de coexistencia, simultaneidad e interdependencia (Hunter 1987: 2, Nerlich 1990: 268, Wagner 1996: 16). En resumen, se trata de obras que combinan sobre un mismo soporte palabras y fotografía para articular una narración vehiculada ya no solo por la verbalización, sino también por la mostración. Al contravenir la distinción lessingiana entre artes espaciales y temporales, y amparándose en el tópico horaciano *ut pictura poesis* (Bal 1991: 5), los autores exploran este potencial combinatorio mediante la práctica de la «fototextualidad» (Blatt 2009: 108)⁵. El resultado queda plasmado en artefactos que desafían los formatos editoriales estándares y deben considerarse objetos artísticos cuyo valor estético excede lo literario.

Con respecto al carácter narrativo de dichos artefactos, y debido a la elección de un tamaño reducido para su difusión, cabe señalar que la parte verbal apunta a la brevedad, por lo que puede adscribirse al género del cuento⁶. Pero para ser exactos, habría que hablar de microrrelato, al tratarse de historias en las que «imperla la concisión, la elipsis, el dinamismo

¹ Curiosamente, pese a haberse criado los dos en el barrio de Gamonal, Esquivias y Asís no se conocen en Burgos, sino mucho más tarde en Madrid.

² Piénsese en la emblemática colección Palabra e Imagen de la editorial Lumen, creada por Esther y Óscar Tusquets, y publicada desde 1961 hasta 1985.

³ Con el objetivo de visibilizar y ensalzar el potencial de las relaciones verbovisuales entre literatura y fotografía, desde diciembre de 2022, Esquivias y Ayerbe publican mensualmente Mirolo, «una revista dedicada a la literatura y la imagen, con números monográficos sorprendentes, dedicados a la creación pura» (Esquivias *apud* Marroquín 2023).

⁴ Recuérdense las fotos preexistentes de Francisco Sánchez Montalbán y David Palacín que motivaron respectivamente «Curso de natación» y «El joven de Gorea», dos cuentos incluidos en *Andarás perdido por el mundo* (2016), cuyo argumento «vino determinado por lo que (le) sugerían las imágenes» (Esquivias 2018: 24), o las ilustraciones de Miguel Navia que acompañan los relatos bíblicos de *Alguien se despierta a medianoche (el libro de los profetas)* (Esquivias 2022a), los cuales «a veces se inspiraban en dibujos de Miguel» (Esquivias 2022b: 2). Del mismo modo, piénsese en la afición por la fotografía del joven protagonista de *Jerjes conquista el mar* (2009).

⁵ Para una panorámica actualizada sobre el fenómeno de la fototextualidad, *vid.* Venzon (2024: 17-39).

y la sugerencia» (Valls 2008: 20), o, en todo caso, de minificación, entendida como categoría que «agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa» (Andres-Suárez 2010: 30). Además, contrariamente a las dinámicas de tipo ilustrativo que suelen regir la interacción textovisual, el texto es inferior a la imagen en términos cuantitativos, pero sin sucumbir desde el punto de vista cualitativo ante esta inusual predominancia del elemento visual. Al contrario, según el paradigma iconotextual, fotografías y palabras cooperan de tal manera que tanto la elaboración como la recepción del relato están supeditadas a su interacción: ambos componentes son igualmente necesarios de cara a la producción de sentido, alejándose de modalidades subordinantes como el pie de foto o la ilustración (Montandon 1990: 5-6).

Aunque este tipo de combinaciones no sean del todo inéditas en la narrativa hiperbreve actual⁷, la sinergia que subyace en los fototextos de Esquivias y Ayerbe sí resulta bastante novedosa. Prueba de ello son los artefactos miniaturizados *En el secreto Alcázar* (2008a), *secretos xxs* (2008b) y *Calle Vitoria* (2015), publicados en la editorial Los Duelistas, fundada por Ayerbe. En estos tres ejemplos, según puede deducirse parcialmente por sus títulos, la fotografía representa sobre todo —aunque no solo— lugares; de ahí que la imagen suponga la contextualización espacial⁸ indispensable a la hora de proporcionar múltiples escenarios para el desarrollo del germen narrativo de la palabra. Así, cada una de estas pequeñas obras mezcla dichos ingredientes ajustándose a patrones diferentes en función de sus peculiaridades temáticas, formales y materiales, pero respetando las condiciones de la ecuación fototextual anteriormente descrita.

2. TEATRO PORTÁTIL

Publicado en 2008, *En el secreto Alcázar* es un libro diminuto (8 x 11 cm) que inaugura la serie de obras en miniatura de Esquivias y Ayerbe. Empezando por la cubierta, que sobre un fondo blanco reproduce cuatro antiguas entradas de teatro, el título retoma un verso del auto sacramental *El cordero de Isaías* de Calderón de la Barca, que el lector más atento puede vislumbrar únicamente al trasluz en la contracubierta y que reza: «ÁNGEL: Ministro de la fe soy, de los que / en el secreto alcázar / suyo he gozado». Esta alusión oculta al género dramático se refiere, asimismo, y de manera más inmediata, al misterio que entrañan las zonas cerradas al público del Teatro Alcázar de Madrid; tanto es así que el pequeño volumen nace como encargo del Grupo Smedia⁹, que gestiona la programación de la sala, a modo de regalo institucional para promocionarla.

⁶ Según Rodríguez-Fischer (2011), Esquivias representa un «valor indiscutible del cuento español actual». Por su parte, el autor declara —no sin cierta ironía— su predilección por las formas breves: «prefiero los primeros (los cuentos) porque la satisfacción por el trabajo terminado llega antes y, además, si la historia se tuerce da menos pena tirar a la basura tres páginas que ciento veinte» (Esquivias *apud* Bellver 2011).

⁷ Sobre las relaciones entre microrrelato e imagen, *vid.* Noguero Jiménez (2006) y Gómez Trueba (2018).

⁸ Parece tratarse de una fijación de los autores por los espacios, cuya labor como reporteros itinerantes para la sección «Ingrávidos y gentiles» de la revista Archiletras consiste en rescatar visualmente lugares de interés literario relacionándolos con su historia. También recuérdese que Esquivias y Ayerbe publicaron el volumen *La ciudad de plata* (2008c), retrato fotoliterario de Burgos.

⁹ Recuérdese la colaboración de Ayerbe en el diseño y la realización de los desplegados del volumen *El Teatro Alcázar* (2010) de Antonio Castro Jiménez, editado por el mismo Grupo Smedia.

Con respecto a la concepción y la confección de *En el secreto Alcázar*, Esquivias aclara detalladamente los propósitos y estrategias o recursos verbovisuales de los que Ayerbe y él se sirven a la hora de su elaboración y ensamblaje:

estábamos interesados en reflejar no solo la belleza del edificio (la fachada señorial que mira a la calle de Alcalá, el precioso patio de butacas), sino también su cara oculta, todo aquello que está detrás del telón y de los espacios públicos, donde los espectadores no pueden entrar: los camerinos, la cabina del técnico de sonido, los almacenes, la tramoya, las bambalinas, el peine, la puerta de servicio o el foso. Así, las fotos de Ayerbe reprodujeron estos lugares del edificio, a menudo recónditos. Yo, por mi parte, decidí que todos los cuentos tuvieran forma de soliloquio, con acotaciones dramáticas que permitieran no solo su lectura, sino, llegado el caso, su representación. Quise también que los protagonistas estuvieran relacionados con el teatro de forma tangencial [...] o tuvieran trabajos técnicos [...], esto es, que no fueran actores, ni dramaturgos, ni empresarios o personas cuyos nombres aparezcan en las carteleras. Queríamos que el libro, aparte de ser un canto de amor por el teatro (por el arte dramático en general y por el Teatro Alcázar en particular), reflejara vidas y espacios secretos para el gran público (2018: 21).

Desde la perspectiva fototextual, a partir de las tomas en blanco y negro de áreas del teatro desconocidas e inaccesibles para la mayoría, Esquivias escribe cuatro breves relatos¹⁰ de carácter monológico, cuyos protagonistas hablan en primera persona contando experiencias propias¹¹. Estos personajes de ficción, que por profesión o circunstancias personales bien podrían haber ocupado los espacios reales del Alcázar y transitado por ellos, revelan desde el principio de sendos parlamentos su conexión con los entresijos del mundo teatral.

Existe cierta correspondencia —explícita, alusiva o inferida— entre el narrador y el lugar ocupado por este dentro del edificio; de ahí que algunas imágenes indiquen la localización específica para ambientar parte de lo narrado, sin conformar el trasfondo de la totalidad su desarrollo. En este sentido, los paralelismos que se establecen entre el contenido de los monólogos y las fotos son circunstanciales o metafóricos. Quizás, el ejemplo más representativo de la primera tipología sea «El chico de las flores»¹² (fig. 1), cuyo protagonista es un joven recadero que recorre los pasillos del teatro para entregar un ramo de flores a una conocida actriz de telenovelas: «Cuando leí en la tarjeta que las flores eran para Conchi Colino, yo no sabía quién era; solo cuando entré en su camerino para que me firmara el recibo me di cuenta de que sí la conocía: era la enfermera Subijana de *Hospital de sangre*» (Esquivias & Ayerbe 2008a: 10). Del mismo modo, en «El técnico de sonido», situado en la cabina desde donde trabaja, un hombre rememora algunas vicisitudes familiares justo antes del comienzo la función. Por otro lado, metafórica además de circunstancialmente, en «La limpiadora», las zonas más lóbregas, sucias y polvorrientas del teatro se asimilan al agotamiento emocional de una mujer harta de su empleo allí y de su vida en general: «Perdí todo el entusiasmo en el trabajo. Todo me abatía. Todo en el teatro me recordaba a mí misma» (Esquivias & Ayerbe 2008a: 64). De manera análoga, en «El hijo de la modista», un individuo reniega de sus orígenes humildes a raíz de una serie de fracasos comparando su estado de ánimo con los

¹⁰ Todos, menos «La limpiadora», vuelven a publicarse ampliados en la recopilación de cuentos *Pampanitos verdes* (2010). Vid. Esquivias (2018: 21-2).

¹¹ Una pista al respecto se encuentra en la cita extraída del ensayo-diccionario *La dirección de los actores* de Jaume Melendres: «Monólogo interior: parlamento que un personaje se dirige a sí mismo en silencio y que, por extrañas razones, pronuncia en voz alta» (Esquivias & Ayerbe 2008a: 7).

¹² Se trata de uno de los relatos más queridos por el propio Esquivias; tanto es así que, bajo el título *El chico de las flores. Algunos cuentos favoritos* (2019), el escritor publica una antología personal de textos breves.

trajes teatrales que la madre remendaba antaño y ahora aparecen apilados desordenadamente en una estantería del almacén.

Fig. 1 Interior de *En el secreto Alcázar*



Las demás fotografías, en cambio, parecen estar desligadas de los contenidos apuntalados por el texto, pero constituyen un mosaico que ofrece el conjunto visual no solo de los recovecos del Teatro Alcázar, sino también de sus interiores y exteriores, incluso gracias a varios desplegados laterales en color. Así pues, el libro está configurado a modo de teatro portátil donde encaja la representación transcrita de las cuatro historias, como si de una auténtica función se tratara. Por otra parte, la intención de acercar la obra a una dinámica teatral *in situ* se concreta, al terminar el tercer relato, con la inserción de un «INTERMEDIO» (Esquivias & Ayerbe 2008a: 72) durante el cual el lector/espectador llega, a través de un desplegable central de seis cuerpos, a la azotea del edificio para contemplar las vistas sobre Madrid (fig. 2). Acto seguido, el sonido de un timbre onomatopéyico y una voz *en off* anuncian por escrito «RINNNNNNG. Señoras, señores, la función va a continuar» (Esquivias & Ayerbe 2008a: 73), dando paso al último cuento. Una vez finalizado el programa, *En el secreto Alcázar* culmina con una vista de la fachada desde el exterior, escenificando la salida a la calle del público tras el espectáculo. Esquivias y Ayerbe, además de combinar palabra e imagen fotográfica, parecen aspirar a simular tanto un recorrido espacial como una experiencia teatral.

Fig. 2 Desplegable central de *En el secreto Alcázar*



3. TRAMAS OCULTAS

El siguiente artefacto confeccionado por Esquivias y Ayerbe es *secretos xxs* (2008b), otro librito cuyo formato respeta los estándares de pequeñez anunciados en el título, que

aparece a propósito —y muy coherentemente— en letra minúscula. La imagen de cubierta que le sirve de trasfondo retrata la fachada de un edificio de viviendas bastante corriente, un entramado de balcones y galerías que alberga metafóricamente en su interior el misterio de la intimidad¹³. Al igual que en *En el secreto Alcázar*, las imágenes realizadas por el fotógrafo, impresas en blanco y negro sobre un fondo oscuro, van acompañadas de textos redactados por el escritor, quien previamente se ha encargado de su selección y ordenación. Pero para comprender el alcance de esta obrita, y también su unicidad en cuanto objeto irrepetible debido a las limitaciones de la tirada, es necesario remontarse al curioso aliciente que origina su creación a partir del aprovechamiento de materiales destinados a desecharse. Así lo detalla Esquivias (en prensa):

al diseñar un catálogo publicitario, Asís se dio cuenta de que podía aprovecharse el recorte sobrante de cada pliego (que de otro modo habría ido a la basura) para imprimir un librito en blanco y negro, de 192 páginas de 7 x 11 cm. Rauda, me envió una miriada de fotos tuyas para que, juntos, pensáramos qué hacer con ellas. Quizá por la clandestinidad con la que nació todo, se nos ocurrió publicar un catálogo de secretos. A mí este asunto me atraía mucho porque pasé la infancia y la juventud con la sensación de que debía ocultar a los demás mis sentimientos y pensamientos más íntimos, así que elegí un centenar de aquellas imágenes y las ordené con el propósito de que ilustraran los secretos de una vida ficticia, desde la niñez a la vejez.

Respecto a la concepción y realización de *secretos xxs*, resultan de nuevo esclarecedoras las palabras de Esquivias y, en particular, sus consideraciones sobre cómo eligió las fotos que Ayerbe le había proporcionado: «fue un trabajo de cierta dificultad, porque eran imágenes de lo más variado. Lo que más me llamaba la atención era la ausencia de personas. En cada una, supuse, había un secreto: aquello que se calla, se oculta o no está» (*apud* López de la Hera 2008)¹⁴. Por su parte, refiriéndose a la parte verbal, el fotógrafo sugiere que «los textos de Esquivias son una especie de microrrelatos que, en conjunto, tienen también un sentido: es la historia de los secretos en la vida de una persona» (Ayerbe *apud* López de la Hera 2008). De este modo, al cruzar sendas perspectivas, los autores sugieren posibles acercamientos al contenido fototextual de la obra que implican una lectura participativa para desvelar libremente sus misterios.

No obstante, calificar los textos de Esquivias en relación con las fotos de Ayerbe entraña cierta complicación. Por un lado, si bien para cada una de ellas se especifica indefectiblemente lugar y fecha, resultan demasiado connotados para considerarlos simples títulos;¹⁵ pero, por el otro, aun en el marco de una ficción hiperbreve, su concisión impide sustentar por sí sola la narración. Valga como ejemplo preliminar, la vista de la catedral burgalesa desde una callejuela de la ciudad, cuyo texto, retomando el tópico *theatrum mundi*, reza: «Calles vacías: se alza el telón. (Burgos, 2007)» (Esquivias & Ayerbe 2008b: 12). Así pues, la forma más adecuada de concebir la narratividad en *secretos xxs* es planteando la interrelación de palabra e imagen, la cual precisa de un tercer elemento para activarse: la implicación imaginativa de un lector que es también —o, quizá, sobre todo— espectador. En este sentido, el componente textual se configura como punto de partida común a la hora de crear *ex novo* y alrededor

¹³ Un recorte de dicha foto se reproduce dentro del libro y el texto que la precede en la página interior reza «En sueños he dormido contigo. Sé cómo besas. (Madrid, 2002)» (Esquivias & Ayerbe 2008b: 57).

¹⁴ En realidad, dentro de la obra, si bien la mayoría de las fotos remiten a lugares y objetos, también hay varias de personas e incluso de animales.

¹⁵ Nótese que en la portada de *secretos xxs* aparece la siguiente información: «Asís G. Ayerbe hizo las fotos, Óscar Esquivias las seleccionó, ordenó y tituló» (Esquivias & Ayerbe 2008b: 5).

del mismo estímulo visual tantos relatos como personas que se aproximan a la obra, puesto que ni el texto proporciona una explicación cabal de la foto ni la foto aclara el significado del texto¹⁶. Obsérvese también la toma que inmortaliza de espaldas a cinco ancianas dirigiéndose hacia una ermita (fig. 3), precedida por sencillas y escuetas palabras que, pese a la aparente evidencia de su significado literal, encierran ulteriores niveles interpretativos: «Sin hombres. (Checa, Guadalajara, 2007)» (Esquivias & Ayerbe 2008b: 110-1).

Fig. 3 Interior de *secretos xxs*



En efecto, por lo general, y a pesar de la presunta e inevitable existencia de un esfuerzo de tipo diegético subyacente en la selección, ordenación y titulación de las imágenes, que apunta a delinear un sugestivo itinerario sentimental desde la infancia hasta la vejez a través de posibles avatares y escenarios, el escritor participa de manera casi imperceptible en los derroteros narrativos de la obra. Es la razón por la cual, en última instancia, la responsabilidad de la interpretación y el desarrollo de una historia recae mayormente en el receptor. Este se convierte, gracias a su contribución implícita estableciendo conexiones inéditas entre los textos y las fotos, en coautor de uno o varios relatos que no se plasman por escrito sobre el papel, sino que quedan silenciados como si de pequeños secretos se tratara. Este lector/espectador conoce muy bien los misterios elaborados por su propia imaginación a raíz de la interacción verbovisual; tanto es así que Esquivias y Ayerbe, bien conscientes de ello, ocultan un enigmático mensaje en el canto del libro, donde, al alabearlo, puede leerse «tú lo sabes» (fig. 4).

Fig. 4 Mensaje oculto en el canto de *secretos xxs*



¹⁶ Una dinámica análoga se aprecia en las dos series de postales publicadas por Esquivias y Ayerbe, *Paternidad* y *Reconocimientos*, en cuyo dorso aparecen breves textos narrativos relacionados con sendas temáticas. Así explica Esquivias (en prensa) su funcionamiento: «las tarjetas no están numeradas, por lo que pueden leerse en cualquier orden y propician que su poseedor se convierta también en creador, las rellene a su gusto y las envíe a quien quiera».

4. DESPLIEGUE URBANO

El tercer y último artefacto fotonarrativo de esta fructífera pareja artística de origen burgalés es *Calle Vitoria* (2015), cuyo título se corresponde con el nombre de la vía principal que atraviesa el barrio Gamonal de Burgos, donde Esquivias y Ayerbe se criaron. En esta ocasión, los autores abandonan el formato libresco propiamente dicho para realizar una tira de papel —9,7 cm de ancha y 8 m de larga, doblada a modo de acordeón en tramos de 10 cm— que emula el carácter longitudinal de la calle al tiempo que la fotografía reproduce sus dos orillas, mostrando tanto la fachada de los edificios y su perfil como la acera y parte de la calzada (fig. 5). De este modo un tanto borgeano, no solo se reproduce a través de la imagen la apariencia de la calle Vitoria, sino que —con cierto espíritu vanguardista— el soporte se configura a su vez como versión en miniatura de la misma. Además, integrada en la parte de debajo de esta larguísima página, una franja negra lleva impresos en letra blanca, uno en cada cara, dos cuentos que discurren paralelamente y se desarrollan ocupando una única línea. Acerca de esta originalísima y sorprendente obra, Esquivias (en prensa) comenta:

Asís y yo nos propusimos reproducir entera la calle Vitoria de Burgos, que une el centro histórico de la ciudad con Gamonal, el barrio en el que nos criamos. A ambos nos interesa mucho el urbanismo y la arquitectura y nos parecía muy atractivo dar una visión de la ciudad como solo se puede tener en sueños, con todas las fachadas de una calle desplegadas para ser captadas de un golpe de vista (o de dos, porque los números pares figuran en un lado de la página y los impares en el otro). Y quisimos que los textos (impresos en una única línea al pie de la imagen) tuvieran el mismo carácter onírico, para que todo en el libro provocara la extrañeza del lector.

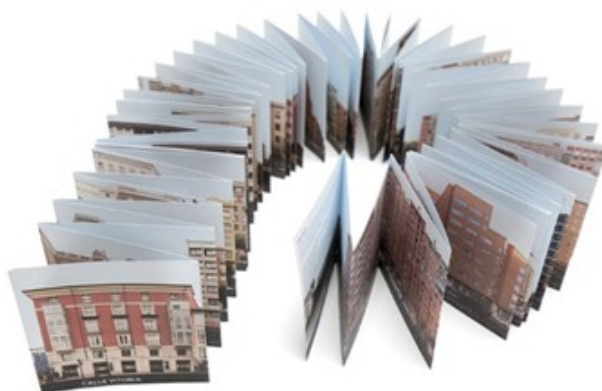
Tal y como se ha podido comprobar en *En el secreto Alcázar*, las fotos proporcionan aquí una vez más el escenario —esto es, «el escenario de un sueño» (Esquivias 2022b: 2)— que sirve de marco espacial para narraciones que están ambientadas —más bien, colocadas— en la calle burgalesa. En la primera de ellas, un relato o microrrelato titulado «La frontera», el tránsito físico y simbólico de una acera a la otra supone para la voz narradora el acceso a un país imaginario e idealizado que determina el acceso a lo desconocido por parte del narrador. Este adopta un punto de vista infantil a la vez que deja intuir el tránsito de la niñez a la adolescencia empezando con la secreta fascinación por un grupo de chicos mayores hasta desembocar con lirismo en el enamoramiento: «Conocía tu nombre, pasaba mis dedos por los trazos escritos en el chopo como quien toca unos labios. Te había elegido» (Esquivias & Ayerbe 2015: s. p.). Al otro lado del papel —es decir, en la otra orilla—, el texto «Calle, carretera y camino» se centra inicialmente en el desarrollo urbanístico de Gamonal frente al casco antiguo de Burgos, descrito a través de la mirada de aquellos mismos niños ya adolescentes, cuyo ímpetu los lleva a cruzar otra frontera, la del barrio, para adentrarse en el centro de la ciudad: «Recorríamos al atardecer toda la calle Vitoria, de extremo a extremo, para bajar a Burgos, al lugar donde sonaba la música» (Esquivias & Ayerbe 2015: s. p.). En ambos casos —es decir, ambas caras—, dado el valor sentimental del lugar representado¹⁷, no resulta descabellado suponer que en las palabras del escritor latan recuerdos de juventud.

En cuanto a la dinámica fototextual que rige la interrelación de palabra e imagen en *Calle Vitoria*, nótese cómo el margen imaginativo a disposición del lector de *secretos* xxs se ve ahora mucho más limitado o circunscrito. De manera análoga a *En el secreto Alcázar*, esto se debe

¹⁷ En la página de créditos, a modo de sinopsis, se lee la siguiente descripción de *Calle Vitoria*: «Letras y fotos —levemente fantaseadas— de la calle que vio crecer a dos niños quienes, algunos años después, se hicieron amigos lejos de ella. La recorrieron juntos el 10 de noviembre de 2014 y este es el resultado de su paseo» (Esquivias & Ayerbe 2015: s. p.).

al mayor desarrollo narrativo de ambos relatos —los cuales deben considerarse microcuentos, pese a su considerable extensión longitudinal— y a la determinación del contexto espacial y temático, que se localiza en un lugar concreto, aunque en ambos casos la diégesis trasciende los marcos del soporte visual trasladando al lector más allá de lo visible. La narración, aun sin aludir directamente a detalles específicos de la panorámica, se inscribe en la reproducción fotográfica de la calle convirtiéndola en su inevitable escenario y esta, a la inversa, se carga de las connotaciones oníricas inherentes a los textos. El influjo de las palabras en la forma de mirar del espectador matiza así este recorrido arquitectónico y urbano que se despliega ante sus ojos.

Fig. 5 Visión conjunta de *Calle Vitoria*



5. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha abordado, desde el enfoque intermedial de los estudios recientes sobre la fototextualidad literaria, una parte inexplorada de la producción cuentística de Óscar Esquivias, quizás menos conocida, pero única en su género. De hecho, aunque el autor elabora varios de sus relatos más canónicos a partir de imágenes o con una marcada impronta visual —ya sea en cuanto a estilo o temática—, es la estrecha colaboración con el fotógrafo Asís G. Ayerbe el estímulo que propicia la redacción de textos breves o hiperbreves que se conciben conjunta y simultáneamente a la toma o elección de fotos, concretándose en los aquí denominados «artefactos fotonarrativos». Los ejemplares más sobresalientes y representativos fruto de esta sinergia son las obras en miniatura *En el secreto Alcázar*, *secretos xxs* y *Calle Vitoria*, las cuales se suman a otras muchas iniciativas de Esquivias y Ayerbe cuyo objetivo es dar a conocer las posibilidades de la iconotextualidad, propósito llevado a cabo, también con gran dedicación y maestría, en las entregas mensuales de la revista *Mirlo*.

En efecto, si tradicionalmente la imagen reproducida en una obra literaria solía desempeñar un mero papel ilustrativo como elemento accesorio concebido al margen de la narración, a menudo añadido *a posteriori* y subordinado al componente verbal, Esquivias y Ayerbe apuestan por la interacción equitativa y simultánea de palabra y fotografía, que prevé la confluencia de ambos sistemas semióticos, además de exigir la colaboración del lector convertido en espectador ante un producto artístico multimedial. Así, de acuerdo con el paradigma fototextual, el escritor y el fotógrafo condensan en sus artefactos experiencias verbosuales interactivas cuyos denominadores comunes son la miniaturización del espacio y el minimalismo expresivo, pero que al mismo tiempo se valen de múltiples resortes a la hora de modular la gradación de posibles relaciones entre lo icónico y lo textual. Al margen de estas

diferencias, que logran distintos efectos estéticos, el mecanismo subyacente consiste siempre en un intercambio mutuo que aumenta el alcance sensorial tanto del acto creador como de la lectura, contribuyendo asimismo a ampliar los horizontes de la narrativa breve española actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRES-SUÁREZ, I. (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto.
- BAL, M. (1991): *Reading «Rembrandt». Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BELLVER, S. (2011): «Óscar Esquivias». *Revista de Letras*. En línea; <http://www.sergibellver.com/2011/03/cuentistas-v-oscar-esquivias-en-revista.html> (consulta: 4/2024).
- BLATT, A. J. (2009): «Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism». *Visual Studies* 24/2, 108-21.
- ESQUIVIAS, Ó. (2009): *Jerjes conquista el mar*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- ESQUIVIAS, Ó. (2010): *Pampanitos verdes*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- ESQUIVIAS, Ó. (2016): *Andarás perdido por el mundo*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- ESQUIVIAS, Ó. (2018): «Cuentos por encargo». En E. Álvarez Ramos & C. Morán Rodríguez (eds.): *Cuento actual y cultura popular. La ficción breve española y la cultura popular, de la oralidad a la web 2.0*. Valladolid / New York: Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes, 17-30.
- ESQUIVIAS, Ó. (2019): *El chico de las flores (algunos cuentos favoritos)*. Valladolid: Junta de Castilla y León / Fundación Jorge Guillén.
- ESQUIVIAS, Ó. (2022a): *Alguien se despierta a medianoche (el libro de los profetas)*. Madrid: Reino de Cordelia.
- ESQUIVIAS, Ó. (2022b): «Cuestionario sobre prácticas creativas». *Hacia una teoría cognitiva de la imaginación creadora desde fundamentos teóricos, estéticos y neurocientíficos*. En línea: <https://grupo.us.es/creacionliteraria/wp-content/uploads/2022/10/Oscar-Esquivias.pdf> (consulta: 4/2024).
- ESQUIVIAS, Ó. (en prensa): «Imágenes y palabras». En R. Venzon (ed.): *La fotografía en la narrativa hispánica actual. Nuevos enfoques intermediales*. Valladolid / New York: Universidad de Valladolid / Cátedra Miguel Delibes.
- ESQUIVIAS, Ó. & A. G. AYERBE (2008a): *En el secreto Alcázar*. Madrid: Los Duelistas.
- ESQUIVIAS, Ó. & A. G. AYERBE (2008b): *secretos xxs*. Madrid: Los Duelistas.
- ESQUIVIAS, Ó. & A. G. AYERBE (2008c): *La ciudad de plata*. Valladolid: El Pasaje de las Letras.
- ESQUIVIAS, Ó. & A. G. AYERBE (2015): *Calle Vitoria*. Madrid: Los Duelistas.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (2018): «Alianza de microrrelato y fotografía en las redes: ¿pies de foto o microrrelatos?». En A. Calvo Revilla (ed.): *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 203-20.

- HUNTER, J. (1987): *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge / London: Harvard University Press.
- LÓPEZ DE LA HERA, I. (2008): «¿Quieres que te cuente un secreto?». *Diario de Burgos*, 4 de octubre, 17.
- MARROQUÍN, A. (2023): «Revista *Mirlo*. Ramas de papel para los trinos del pájaro cantor». *El Correo de Burgos*, 24 de enero. En línea: <https://www.elcorreodeburgos.com/cultura/230124/42399/revista-mirlo-ramas-papel-trinos-pajaro-cantor.html> (consulta: 4/2024).
- MIRZOEFF, N. (1998): «What is visual culture». En N. Mirzoeff (ed.): *The Visual Culture Reader*. London / New York: Routledge, 3-13.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MONTANDON, A. (1990): «Présentation». En A. Montandon (ed.): *Iconotextes*. Paris: Ophrys, 5-10.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2006): «Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida». En I. Andrés-Suárez & A. Rivas (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 183-206.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (2011): «Nuevas formas breves». *Babelia*, 10 de septiembre. En línea: https://elpais.com/diario/2011/09/10/babelia/1315613544_850215.html (consulta: 4/2024).
- RAJEWSKY, I. (2005): «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermédialités* 6, 43-64.
- SOUGEZ, M. (2002): «La luz y la pluma. Fotógrafos escritores, escritores fotógrafos y otras combinaciones». En: A. Ansón (ed.): *Los mil relatos de la imagen y uno más. Fotografía & literatura*. Huesca: Diputación de Huesca, 11-25.
- VALLS, F. (2008): *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- VENZON, R. (2024): *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- WAGNER, P. (1996): «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)». En: P. Wagner (ed.): *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter, 1-40.