

En busca del espacio perdido: Análisis visual de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán

In Search of Lost Space: Visual Analysis on *El día de la mudanza* by Pedro Badrán

Sneider Saavedra Rey

Universidad Pedagógica Nacional y Universidad de
San Buenaventura, sede Bogotá, Colombia

sneider201@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6616-760X>

Liliana Saavedra Rey

Universidad Pedagógica Nacional, Colombia

lilisaves2@yahoo.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0326-2738>

Reconocimientos: Este artículo resume la investigación titulada “Estéticas de la visualidad en la narrativa colombiana” (primera fase), desarrollada en la Universidad Pedagógica Nacional, por parte del grupo interinstitucional TAEPE de la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad de San Buenaventura.

Cómo citar este artículo: Saavedra Rey, S. y Saavedra Rey, L. (2025). En busca del espacio perdido: Análisis visual de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán. *Estudios de Literatura Colombiana* 56, pp. 125-145. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.357363>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 14/02/2024
Aprobado: 09/10/2024
Publicado: 31/01/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional



Check for
updates



En busca del espacio perdido: Análisis visual de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán

In Search of Lost Space: Visual Analysis on *El día de la mudanza* by Pedro Badrán

Sneider Saavedra Rey, Universidad Pedagógica Nacional y Universidad de San Buenaventura, sede Bogotá, Colombia

Liliana Saavedra Rey, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia



Resumen:

En el marco del análisis cultural, este artículo analiza la *visualidad* de la novela *El día de la mudanza* de Pedro Badrán (2001) a través de conceptos como focalización, encuadre, figuración, tiempo trastornado, entre otros, propuestos por Mieke Bal a lo largo de su trayectoria académica y artística dentro de la configuración interdisciplinar del análisis visual. Debido a que la novela se construye en gran medida sobre la ékfrasis del álbum fotográfico de la familia que la protagoniza, el artículo profundiza en la heterocronía y la imagen en la construcción del sujeto dentro de la sociedad contemporánea, y reivindica la incidencia narrativa de la descripción en el arte de la novela.

Palabras clave: Pedro Badrán, análisis visual, análisis literario, fotografía, novela colombiana.

Abstract:

Within the framework of cultural analysis, this article analyzes the *visuality* of the novel *El día de la mudanza* by Pedro Badrán (2001) through concepts such as focalization, framing, figuration, preposterous history, among others proposed by Mieke Bal throughout of her academic and artistic career within the interdisciplinary configuration of visual analysis. Due to the fact that the novel is largely built on the ekphrasis of the photographic album of the lead family, delves into on heterochrony and the image in the construction of the subject in the contemporary society, vindicating the narrative impact of description in the art of the novel.

Keywords: Pedro Badrán, visual analysis, literary research, photography, Colombian novel.

La obra de Pedro Badrán Padauí y su bitácora de la mudanza

La modernidad literaria colombiana, marcada por el paso del “centro mítico-materno-rural de la casa y el patio, hasta el descentramiento voraginoso de la urbe” (Bustos, 2007, p. 117), ha tenido un impulso fundamental de obras del caribe, tales como *Cosme* (1925) de José Félix Fuenmayor, *Todos estábamos a la espera* (1954) de Álvaro Cepeda Samudio, *La hojarasca* (1955) de Gabriel García Márquez, *El hostigante verano de los dioses* (1963) de Fanny Buitrago, *Dos o tres inviernos* (1964) de Alberto Sierra Velásquez; o esa trilogía ejemplar que marca tal recorrido —según Brushwood (1994)— conformada por *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1966) y *Celia se pudre* (1985) de Héctor Rojas Erazo.

En este contexto, la obra de Pedro Badrán Padauí (1960) “se entronca con una de las tendencias de la tradición literaria del caribe colombiano, la cual consiste en evaluar los procesos de modernidad y modernización para interrogar la decadencia del ser y el deterioro del espacio” (Barbosa y Mouthon, 2008, p. 8). Este interés ya recorrido por autores de la generación que lo antecede, como Roberto Burgos Cantor (1948) o Raymundo Gomezcásseres (1950), al retratar al “transeúnte urbano” que entra en conflicto con Cartagena o Bogotá es continuado por Badrán dentro de lo que se ha denominado “escepticismo crítico” (Giraldo, 2001, p. 192) o “realismo crítico” (Barboza, 2007, p. 32). Este, en oposición al realismo mágico del canon literario del país, y como derivación del realismo social, “indaga el pasado nacional, trabaja la ciudad, realza la parodia o ensaya los parámetros de la literatura moderna en búsqueda de una expresión más auténtica que dé cuenta de la manera como la condición popular es subyugada por las nuevas prácticas ilícitas de ascenso económico” (Barboza, 2007, p. 76).

Tal interés por el desarraigo de lo “popular existencial” en la configuración de la ciudad fue uno de los temas recurrentes del grupo literario que este autor conformó junto a Rómulo Bustos, Pantaleón Narváez, Jorge García Usta, Alfonso Múnera y Manuel Burgos, durante la creación de la revista cultural *En tono menor* (que circuló en siete números de 1979 a 1982 con gran impacto en la sociedad cartagenera) y la colección editorial del mismo nombre, bajo la cual Badrán publicó su primer libro (Salazar, 2008). En efecto, buena parte de su literatura se ha enfocado en el provinciano trastocado ante las transformaciones que le exige la vertiginosa y caótica urbanización de su terruño o el lugar al que se muda.

De acuerdo con las circunstancias sociales y políticas del país, en tal abordaje de la configuración de sus ciudades resulta insoslayable la aparición del “crimen como denuncia social” (Caro, 2023, p. 27), debido a la delincuencia, el narcotráfico, la impunidad y la doble moral de la institución policial y la dirigencia política. Por esta vía, y gracias a la buena recepción de sus obras *Un cadáver en la mesa es de mala educación* (2006), *Margarita entre los cerdos* (2017) y *Crímenes de provincia* (2022), se ha considerado como uno de los referentes del género policiaco —y del subgénero, de la novela negra—, cuyo desarrollo es relativo en Colombia debido a “un vacío de autoridad, un estado generalizado y continuo de desorden, de violencia, obstaculizando su desarrollo formal y cerrado”, tal como comenta Martínez (2012, p. 94) sobre la obra de Badrán, basado en los estudios de Pöppel (2001).

Badrán ha transitado la ficción histórica (*La pasión de Policarpa*), la novela fantástica (*Lecciones de vértigo*), estudios históricos (*Crónicas y relatos de la Independencia*), encargos biográficos (*Charles Chaplin: un clásico moderno* y *Marcel Marceau: el cuerpo infinito*), hasta las denominadas literatura juvenil (*Sangre de goleador*, *Todos los futbolistas van al cielo* y *Sócrates y el misterio de la copa robada*) e infantil, en la que ha traducido varias obras de la autora francesa Mymi Doinet; no obstante, el autor se reconoce más en la exploración de “esos lugares en los que no es posible permanecer, de donde sus habitantes serán desplazados”, tal y como ya se lo había planteado hace algunos años a Salazar (2008), y lo ha reafirmado en una conversación de 2024 dentro de la investigación de la que se deriva este artículo.

Barbosa y Mouthon (2008) precisan este aspecto poco advertido: “En los cuentos y novelas de Badrán Padauí el espacio adquiere distintas figuraciones que dan cuenta de la dinámica de los espacios urbanos y los espacios íntimos, los cuales operan en términos de desplazamientos, desalojos, desarraigos, exilios y mudanzas” (p. 65). Esta constante transitoriedad se entrelaza con la propia mudanza del autor de su natal

Magangué a Cartagena, de donde nace el cuento “Los nuevos juegos” con el que gana su primer concurso literario siendo un estudiante de colegio. “En este primer texto se perfilan las latencias fundantes, las obsesiones del escritor. El asunto narrado por el protagonista —un niño— es una mudanza, focalizada interiormente en la desestabilización de su mundo” (Bustos, 2007, p. 126). Este cuento fue el germen de lo que, dos décadas después, se convirtió en *El día de la mudanza*, novela corta con la que el autor obtuvo el Premio Nacional de Novela del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía de Bogotá en el año 2000. Y la misma idea de mudar reaparece en su primera colección de cuentos *El lugar difícil*, donde sus personajes sufren tales transiciones justamente por no hallar su espacio vital (Bustos, 2007, p. 126). Incluso en *Lecciones de vértigo*, novela fantástica en donde un barrio se levanta por los aires, literalmente desarraigado de la ciudad, en constante desplazamiento.

Más aún, en la actualidad el autor considera que es en sus novelas *El día de la mudanza* (2001) y *El hombre de la cámara mágica* (2015) donde reside uno de sus mayores intereses literarios: la exploración de esas imágenes que buscan captar los lugares por los que transmutan las vidas humanas, de acuerdo con sus declaradas influencias cinematográficas cultivadas por su hermano, el crítico de cine Freddy Badrán.

Así pues, atendiendo al llamado que, desde hace más de una década, realizaba Vega (2007) desde los estudios literarios del Caribe para que se estudiaran estos “nuevos” escritores en los que incluía al maganguense, y dado que, hoy día, tal silencio de la crítica pervive, como lo evidencia el estado del arte de la única investigación doctoral en el país sobre su obra (Cano, 2023), este artículo analiza la *visualidad* en la novela *El día de la mudanza*, aspecto hasta ahora no estudiado en la multifacética obra de Pedro Badrán, más allá de las referencias obligadas a la fotografía para cualquier lector que se acerque a esta novela corta (producto de un proyecto de inventario visual mucho mayor) o a *El hombre de la cámara mágica*, la cual se abordará de manera específica en la siguiente fase de esta investigación.

La mudanza permanente

Desde su primera línea, *El día de la mudanza* advierte sobre la relevancia de la *visualidad* para esta obra, al describir, incluso, la carátula del álbum familiar que está a punto de abrirse para iniciar la historia: “Sobre la pasta dura del álbum hay un paisaje pintado. Una montaña con pico nevado, una llanura con pastos verdes por donde corre un manantial” (p. 7).

En el siguiente párrafo, tal focalizador inicialmente externo (FE) muda a uno interno (FI) mediante un narrador personaje (NP) (alguno de los hijos, aún sin identificar, de la pareja retratada en la primera sección), quien comienza por describir la primera foto de sus padres el día de su matrimonio: la disposición de sus miradas, “el vestido blanco de encajes” de su madre. Luego interpreta ciertos aspectos de la escena y se implica como espectador filial: “Mi padre está detrás, como un ángel detrás de otro ángel, pero apenas aparece su rostro y sus ojos miran hacia otra parte como si no estuviera seguro de lo que está haciendo. Mi padre es un ángel inseguro” (p. 7), hasta encuadrar los espacios captados en la foto a través de una descripción que connota el paso del tiempo y trasciende tal espacialidad mediante objetos aún inexistentes y la corrección misma de la representación visual: “Ya tienen casa pero todavía no están todos los muebles. Las baldosas son verdes y rojas, cuadradas, pero aquí en la foto parecen rombos” (p. 7).

Este sentido de una *visualidad que encuadra el devenir*, sin limitarse a la percepción visual, se ratifica en la descripción de la segunda fotografía, en la cual “ellos dos bailan un vals que en la amarilla quietud de la imagen ha dejado de escucharse” (p. 8). Es más, la primera sección se cierra con otra mención —ahora de lo no visto— que reitera el énfasis en el tiempo transcurrido mediante la focalización: “Hay otra foto que no está aquí. Mi abuelo con el rostro adusto lleva a mi madre hacia el altar” (p. 8).

Estas dos imágenes fundacionales de la familia protagonista (junto al espacio en blanco de la foto extraviada), descritas en apenas dos párrafos, establecen la estructura narrativa de la novela. Así, se instituye el uso de la écfrasis y la alternancia de focalizadores y narradores con el fin de consolidar la figuración de los espacios —incluso los no-vistos— que se desplazan con el tiempo y evidencian la transformación de sus personajes en cada una de sus secciones, como mosaico de fragmentos. La novela es entonces el álbum fotográfico mismo que se *visualiza* en el primero y el último de los tres capítulos sin título, los cuales podrían caracterizarse como: 1) antes de la mudanza: fotografías de la felicidad, 2) la mudanza: el espacio y los objetos perdidos, 3) efectos de la mudanza: vislumbrar la realidad social. Este tríptico representa un engañoso tiempo lineal (el antes y el después de la tragedia familiar) y un espacio físico común (la casa) también artificioso, pues tales coordenadas espaciotemporales se deconstruyen en cada una de las secciones.

De hecho, el título de la novela conjuga una categoría temporal (el día) que ubica un acontecimiento (la mudanza), el cual refiere a una categoría espacial (casa) de gran significación humana (terruño, hogar) pero que, esta vez, se encuentra en movimiento (del verbo “mudar”). Tal

evento, a manera de caída, va volviendo a los protagonistas irreconocibles ante sí mismos mediante los espacios trastocados por el tiempo que ya no pueden habitar(los): melancólicos, exiliados, señalados, vencidos. En suma, una atmósfera que deambula entre la nostalgia y el desasosiego debido a las descripciones que no se conforman con “presentar” tales lugares y objetos, sino que se valen de su indexicalidad para constituir a los personajes y narrar sus mutaciones.

La mudanza, ya sucedida en el lapso temporal de la fábula primordial, se establece de manera permanente en la vida de los miembros de la familia, quienes en sus alternancias como narradores reconocen que esta “sucede todos los días”, cambia “el ritmo” de sus vidas y hace mudar su “ser más íntimo”. En definitiva, “la mudanza no era un simple intercambio de lugares, ni siquiera un desplazamiento. Era algo que ocurría dentro de nosotros” (p. 40). Esta carencia de sentido es el resultado de la pérdida de los espacios (con sus objetos correspondientes), sin los cuales se desvirtúa el tiempo vital.

Análisis visual en el marco del análisis cultural

La trayectoria académica de Mieke Bal, que ha transcurrido de la teoría literaria a su misma formación como artista visual, y ha pasado por los campos de la historia del arte, la literatura comparada, los estudios bíblicos y de género hasta englobarlos en los estudios visuales, ha plasmado su interés por esa “relación paradójica entre las imágenes (fijas) y el tiempo” (2016, p. 15). Desde sus planteamientos sobre estructuras narrativas y focalizadores, hasta la curaduría y la creación de sus propias videoinstalaciones, esta autora ha configurado el “campo” interdisciplinario del análisis cultural y ha resaltado la importancia de trascender los antecedentes de los objetos que estudia (como lo pretendiera la historia del arte sobre un corpus seleccionado) para explorar su significación en la cultura actual.

Las críticas que recibió a esta apuesta materializada en *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (1991), por ser considerada un estudio ahistórico, la impulsaron a “dejar suspendido el deseo de reconstruir el pasado y, en su lugar, interactuar con él” (Bal, 2016, p. 366), mediante la contribución del espectador contemporáneo para producir su sentido. Así acuñó el concepto *heterocronía*, que surgió como parte de su exposición *2Move* de 2007, pues el videoarte le permitió ver la

diferenciación interna del tiempo, cuya experiencia rara vez se identifica con la cronología eurocéntrica. De manera más específica, en *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (1999) propuso el concepto “tiempo trastornado” para definir cierto anacronismo “cuyo propósito es que los objetos del pasado nos hablen en el presente” (Bal, 2021, p. 19), y los reelabora mediante la “lectura minuciosa” (*close reading*), que permite abordar sus aspectos otrora considerados marginales.

Como la autora reconoce en su más reciente producción bibliográfica (2016, 2021b), este interés por el tiempo es efecto de sus estudios sobre la *visualidad*, subyacentes ya en sus primeras obras, especialmente su célebre *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (2001), publicada originalmente en 1985. En esta sobresale la categoría *focalización*, heredera de los planteamientos sobre la *perspectiva* de Genette (1972), Perry (1979) y Doležel (1980). Este aspecto del nivel de la *historia* explora la “visión” en el texto, pues “tanto la imagen de un personaje como la de un espacio ofrecido al lector se determinan en última instancia por la forma en que se *ven*” (Bal, 2001, p. 107).

No sorprende, entonces, que el periplo artístico y teórico de esta autora haya decantado en la cultura visual, cuyo análisis, también llamado “estudios de cultura visual” o “estudios visuales”, ha trasladado, respectivamente, la lectura al arte y la visualidad a la literatura, lo que ha permitido expandir sus interpretaciones. Este campo no pretende hallar el significado correcto de determinado objeto, sino que indaga el acto de significación al que convocan las imágenes como parte fundamental de la cultura. Por ello, Bal (2016) lo caracteriza como un estudio interdisciplinario sobre un objeto singular, comprometido con la filosofía cultural, que persigue una comprensión visual de la imagen y, a su vez, hace un balance de las condiciones de visibilidad del espectador para construir significado en atención a su tiempo y espacio (p. 16).

Su enfoque interdisciplinar busca “su fundamento heurístico y metodológico en los conceptos”, esos que ella ha caracterizado como “viajeros”, al insistir que “el viaje se convierte en ese terreno inestable del análisis cultural” (Bal, 2009, p. 11). En consecuencia, así como *Reading Rembrandt* introduce la focalización y el público del presente en un análisis antes reservado a los historiadores de arte y sus referentes institucionalizados, en *The Motled Screen: Reading Proust Visually* (1997) profundiza en la imagen escrita para hacer a la literatura también parte del análisis visual, pues este es “una profunda exploración interdisciplinar de un campo que ni siquiera puede ser delimitado por el sentido de la vista” (Bal, 2016, p. 17). Las figuraciones literarias, nacidas de nuestra mediación originaria a través del lenguaje, también constituyen actos de visión.

Literature, after all, works within the medium of language. If we take into account this self-evident fact, then each visual image is first of all a verbal image and refers only indirectly, at the level of its meaning, to the visual images of other categories. Thus we could say that metaphors are verbal images of mental images, while descriptions are verbal images of perceptual images (Bal, 1997, p. 4).

En este contexto, este análisis visual de la novela *El día de la mudanza* parte de reconocerla como un caso ilustrativo de lo que Alphen (2002) considera textos literarios integrados por imágenes que se constituyen en actos de visión (*acts of seeing*), cuyos encuadres suceden al menos en cuatro niveles: 1) el encuadre de la fotografía ejercido por quien la tomó, algunas veces referenciado; 2) el encuadre de quien ve la fotografía; 3) lo que ve el fotografiado, pues es constante la indagación *en* y *de* su mirada; 4) el encuadre desde el cual se ve al que está viendo la foto. Al analizar este mosaico, junto a sus espacios y tiempos trastornados, es evidente la preeminencia de la écfrasis para *hacer ver* a los personajes y, a su vez, al lector, el poder de las imágenes en la existencia de sus protagonistas.

Écfrasis y visualidad de la mudanza: el tiempo trastornado de la focalización

Uno de estos conceptos cuyo viaje atraviesa, de ida y vuelta, las fronteras disciplinares de las humanidades es la écfrasis, definida desde los estudios del lenguaje como “verbal representation of visual representation” (Heffernan, 1993, p. 2). Sus periplos entre la literatura y las artes comenzaron desde que Plutarco atribuyera a Simónides de Ceos la afirmación de que la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura verbal”, lo que se refleja en la mimesis aristotélica o en la sentencia horaciana *ut pictura poesis*: “Como la pintura, así es la poesía”. Por su parte, en los ejercicios preparatorios de oratoria griega (siglos I y IV d. C.), denominados *progymnasmata*, este concepto hace referencia a la “exposición” o “descripción”, pues su etimología une la preposición *ek* (fuera) con *phrasein* (del verbo

frasso: hablar, declarar, pronunciar). Se trataba, entonces, de re-presentar (hacer presente) ante la audiencia un objeto con *enargeia*, esto es, de manera vívida, para que fuera “visto” a través de las palabras.

Desde que Homero describiera el escudo de Aquiles para el mundo occidental, los caminos trazados por esta forma de visualidad mediante autores como Platón, Lyotard, Lessing, Riffaterre, Heffernan, Rancière o Karastathi han incursionado tanto en la crítica literaria como en los estudios visuales contemporáneos debido a que “*pictura y poesis son hermanas*” (Secomandi, 2023, p. 118). La primera disciplina es entendida como “proceso por medio del cual se describe un objeto plástico” (del texto a la imagen), mientras el segundo campo la considera “un proceso retórico, a través del cual se pasa del acercamiento perceptivo del objeto visual a la descripción, explicación e interpretación del mismo” (de la imagen al texto)” (Agudelo, 2013, p. 98). En ambos casos, “la écfrasis es un despliegue de visibilidad dentro de un discurso lingüístico” (Bal, 2021b, p. 185).

En *El día de la mudanza*, Badrán hace un uso permanente de la écfrasis recreativa (literaria), que no trata de “presentar la cosa *en cuanto* cosa, sino de hablar *a partir* de la cosa” (Agudelo, 2011, p. 90). Así establece en el inicio de la segunda sección (primer capítulo), tanto de modo declarativo como descriptivo, que esta visualidad no solo refiere a espacios, personas y cosas, sino al tiempo que los trastoca, y a la mirada misma que transita entre la retrospectión y la anticipación de los acontecimientos:

En la primera fotografía —pero sobre todo en la *mirada* de la novia— se adivina la promesa de una casa, *no solo un lugar sino también un tiempo*, una colección de objetos, de voces, de seres que estarán en la memoria *para siempre*, unos hijos que *más tarde evocarán* las figuras de la alfombra y los cuadros colgados en las paredes cuando la casa, todavía edificada pero ya abandonada en *un más allá siempre presente, solo exista en el recuerdo, fragmentada* en la colección de fotos amarillas que la familia *mirará* con la certeza del despojo y el lugar común de la nostalgia (Badrán, 2001a, p. 8, énfasis nuestro).

Esto indica que, desde la écfrasis de la primera fotografía, que se extiende en las páginas siguientes, la obra establece sus cimientos en la *visualidad* al poner en juego “el estatuto semiótico del espacio y de lo visual en el vano intento representacional de las palabras de capturarlos dentro de su secuencia temporal” (Alberdi, 2016, p. 24). En adelante, la aparición reiterativa de esta foto deviene *leitmotiv* de la inseguridad paterna y las ilusiones maternas (fragilidad) sobre los que se ha erigido la casa (la familia).

Como se puede apreciar en la siguiente división de enunciados, el hecho de que lo descrito sean fotografías plantea la ilusión de una detención temporal: “En el instante de esa foto”, sobre la cual la focalización (FI1) paradójicamente renueva la transitoriedad, y lleva a que el narrador (NI), en el lapso de tiempo primordial —un supuesto presente—, persiga incluso la focalización de los personajes retratados (FI2 y FI3), con sus esperanzas y miedos ante el porvenir, desde su pasado en apariencia estático:

—la novia sonrío, *mira* el elevado ponqué, y deja que la mano del tenso y ceremonioso novio (vestido con saco de solapas anchas, *los ojos un poco desplazados hacia su destino, tal vez un lugar o un origen que no puede precisarse*) guíe la suya, la una sobre la otra— (Badrán, 2001a, p. 9).

Esto concluye con la visualización del futuro en conciencia de su construcción desde el pasado, lo que trastoca la racionalidad cronológica: “La casa es apenas una página en blanco a la espera de una colección de objetos y de voces que la novia intuye o selecciona; ha pensado ya en las baldosas de la sala” (p. 9).

Heterocronías como estas deconstruyen el aparente tiempo lineal de la novela, lo hacen un *tiempo trastornado* pues “mientras que la fotografía cumple su función memorativa sacando un objeto del tiempo e inmortalizándolo para siempre en una forma particular, toda la memoria tiene que ver con la temporalidad y el cambio” (Silverman, 2000, p. 165). Así, los personajes y los espacios que habitan son caracterizados y, además, se convierten en actantes para hacer fluir los acontecimientos de manera multitemporal, incluso entrecruzando espacios y momentos a través de objetos, tal y como sucede con el álbum familiar, que contiene la narración misma, como *mise en abyme*: dado que “todo lo que imaginaba en la primera foto del álbum está ya aquí, en estas otras imágenes más pequeñas que aquella, pero igualmente reveladoras” (Badrán, 2001a, p. 18). Se anticipa que “el clóset tendría también un espacio casi inalcanzable, un lugar elevado donde se guardarían las grandes y pesadas valijas de cuero, los álbumes de la familia —y este sería el primero—”, para luego relatar que “hasta ese lugar tendrá que empinarse ella, y bajará las valijas y *el mismo álbum que aquí se narra un día* que la sonrisa de esta foto no presiente pero que está tal vez en la insegura mirada del novio” (p. 13). Y cuando “madre e hija observan este mismo álbum donde se habrá de colocar [...] la foto que en aquel instante era inexistente y que apenas unos segundos después comenzará a existir cuando el niño [...] dispere su pequeña máquina de instantáneas” (p. 26). O años más tarde, cuando Camila, la hija,

tome el álbum y se detenga en la particular instantánea captada por su hermano —ella levantó la cabeza pero la foto ya estaba tomada— querrá evocar nuevamente la voz de la madre que recordaba a su vez la voz del abuelo como una imagen en otra imagen o un sueño en otro sueño (p. 27).

Así se constituye una “heterophatic memory” (Silverman, 2000, p. 36) caracterizada como la memoria de los recuerdos de otras personas a través de la alternancia de los focalizadores, también múltiples, según el momento de su vida que la descripción fotográfica *visualice*. Dicha visualidad no permanece estática, sino que toma movimiento gracias al proceso de encuadre (*framing*) desde el cual emerge la narratividad. En el contexto de la écfrasis, este encuadre es, como toda acción, realizada por alguien en un tiempo y lugar. Esto evidencia que tal percepción es una elección del sujeto y no algo dado, lo que relativiza las nociones de tiempo y espacio según la experiencia individual, tal como lo plantea Bergson (2012) en su filosofía de la imagen (p. 46). Asimismo, explica los efectos de secuencia, duración y transformación generados por la novela a partir de la descripción fotográfica.

El espacio perdido

Las imágenes descritas en la extensa écfrasis que es el mosaico fotográfico (capítulos primero y tercero) muestran los sentidos que cada personaje va tejiendo con los espacios de la casa como parte de la vida familiar, paradójicamente, proyectada y añorada: una representación de *topofilia* como el modo en que el ser humano “se hace humano en su espacializar” (Yory, 2007, p. 16). En el segundo capítulo, tales sentidos se entrecruzan de manera conflictiva entre los familiares, movilizados por esos espacios que ya no son habitados por sus objetos, como si en estos residieran sus identidades, ahora trastornadas. En este sentido, la obra ilustra el estilo de vida de la clase media colombiana, con ensoñaciones pequeñoburguesas evidentes en los recurrentes inventarios de cosas.

La casa como terruño fundacional del primer capítulo, cuya “íntima escritura realizada en las páginas de su cultivado espacio” (Badrán, 2001a, p. 44) le había correspondido a la mujer como ama de casa, en el segundo capítulo es borrada cuando llegan a la nueva residencia:

Todos los objetos que había almacenado (no por voluntad propia sino por un instinto doméstico que le hacía pensar que el cuidado destinado a las viejas porcelanas era una forma de prolongar el cariño que sentía por su marido y por sus hijos) eran signos ajenos, verbos y frases imposibles en los nuevos espacios” (p. 45).

Por el contrario, “allí en el nuevo espacio estaban los fragmentos esparcidos de la quiebra” (p. 43). La habitación matrimonial con ese tocador en cuyo “espejo cabría todo” asiste al resquebrajamiento de la pareja como reflejo de la destrucción familiar. La sala y la biblioteca desmontadas amplifican la adolescencia de los hijos, Agustín y Camila, como ritual de paso que se convierte en caída a cuenta de la mudanza. Ellos viven la pobreza como falta de dignidad, pues “una vez roto el hilo que nos une a un pasado de esplendor, todo vestido se rompe y no hay posibilidad de remiendo, no hay posibilidad de comprarse una camisa, un par de zapatos para empezar a pisar el mundo” (p. 40). En suma, si al inicio la mujer pensaba: “Habrá un lugar para cada cosa y cada cosa estará en su lugar”, luego será testigo de que el escándalo de la quiebra “se posesiona de los objetos” (p. 22) y transforma la espacialidad o, lo que es lo mismo, los modos de habitarla. Hasta “los pocillos y los platos que habían sobrevivido presentaban heridas de la batalla que libraban en unos territorios para los cuales no habían sido creados” (p. 43). Tanto así que la madre de familia “pensaba que su familia merecía la suerte de ser expulsada del viejo paraíso pero las cosas no tenían la culpa de esa caída, y tampoco resultaba legítimo someterlas a la humillación de los nuevos contornos” (p. 44).

Estas relaciones entre el paso del tiempo, el espacio perdido y las personas y objetos que otrora lo habitaban evidencian la deixis como “forma de indexicalidad” que, en el análisis visual, “se incorpora (se adapta) al sujeto-en-el-espacio” (Bal, 2021a, p. 32), es decir, modifica y repositona los elementos de la narración, llenándolos de nuevos sentidos. En este caso, establece un ambiente hostil para la familia en su nuevo —pero viejo— espacio, a causa del desarraigo que se traslada a las relaciones entre sus miembros. De acuerdo con lo propuesto por Didi-Huberman (2010), este se convierte en el espacio que, en su vacío, en su falta de cuerpo, mira a quien lo visualiza como una obra de la pérdida. Esto explica la manera en que una écfrasis que, por definición, parte de lo visual para ser puesto en palabras, en este caso sea la representación de un vacío, del espacio perdido de la casa, que la familia en vano busca recobrar mediante el álbum familiar. Los seres allí retratados, que resultan extraños a quienes ven sus fotografías porque ni unos ni otros habitan ya dicho lugar, encarnan la mirada que mira a los personajes como “objeto

visual que muestra la pérdida” (p. 17). Esto también lo experimentan los objetos de antaño, los cuales hasta cobran vida para insultar a la mujer, al tiempo que los objetos del nuevo lugar se revelan ante el marido para no ser domesticados.

En el transcurso de los tres capítulos, la casa —bien sea la vieja o la nueva— va abriéndose —movilizándose y movilizando a la familia hacia el exterior—, abandonando el hermetismo del hogar del primer capítulo hacia la vergüenza ante la quiebra del segundo, en el que ya se visualizan otros personajes apáticos y ciertos lugares que revisten amenaza. Esta apertura hacia el mundo social permite ver, más allá del machismo, la religiosidad y el tradicionalismo de esta familia colombiana prototipo de las décadas de los setenta y ochenta (ama de casa, hombre proveedor, la pareja de hijos), ciertos aspectos de un país en proceso de modernización, que recuerda tal descubrimiento por parte de Cipriano Algor de *La caverna* de José Saramago, pues modernizarse es sinónimo de consumo ante un catálogo inalcanzable “de centros comerciales, de zapatos importados, de tarjetas de crédito American Express, de jacuzzis y de freezers, de mastines y de mármoles, de gobelinos, de novedosas alfombras, de tejidos artesanales, de mesas rústicas y camionetas Ford Ranger, de tenis Nike” (Badrán, 2001a, p. 51). Con visualizaciones fugaces como esta, se amplía el encuadre hacia una panorámica social que tiene resonancias en los estudios sobre la fragilidad de los vínculos humanos en la modernidad líquida de Bauman (2011), el capitalismo emocional de Illouz (2009) y esa agonía del Eros en la actualidad mercantilista propuesta por Han (2018).

Así entran en escena personajes como la prima Cristina, quien ejerce su poder (adquisitivo) sobre Camila. También su pretendiente Samuel, cuya actuación de adolescente adinerado con pistola, que da paseos en el barrio para exhibir su moto o la camioneta de su padre, deja entrever un telón de fondo antes inadvertido:

Dicen que el padre de Samuel es un mafioso, aunque todavía no sé si ese es un título nobiliario o un reproche. Mi madre dice que en todo caso tiene mucho dinero y que en esta ciudad todo el mundo anda metido en eso. Si por ella fuera, dejaría que Samuel retozara conmigo en la cama matrimonial (Badrán, 2001a, p. 68).

Desde esta mezcla de ingenuidad y doble moral condescendiente, se visualiza de manera sentida la mudanza social del país en ese cierre de siglo con el narcotráfico y la cultura de ostentación derivada de la mafia. Agustín, por ejemplo, quiere trabajar con el papá de Samuel, a pesar del

Desde esta mezcla de
ingenuidad y doble
moral condescendiente,
se visualiza de manera
sentida la mudanza
social del país en ese
cierre de siglo con el
narcotráfico y la cultura
de ostentación derivada
de la mafia.

ambiente enrarecido de la tensa calma. Esto refleja, tal como lo ha estudiado Barboza (2007) en esta novela, “la crisis del sujeto moderno, del hombre latinoamericano que hizo una lectura ‘equivocada’ de los ideales del progreso” (p. 84).

Muy lejos se encuentra ya esa alfombra (objeto y lugar al mismo tiempo) sobre la que los hijos y el padre se recostaban para inventar relatos fantásticos bajo el auspicio de la madre. Su écfrasis en la última sección del primer capítulo, en la que las imágenes tejidas —un tigre de Bengala, una bailarina, un sultán, dos guerreros, tres palmeras, un desierto, una caravana y dos camellos— cobran vida gracias a la imaginación infantil en tiempos yuxtapuestos, contrasta con

el final de la historia cuando, ya adolescentes y víctimas de la mudanza, Camila afirma devolverse en el tiempo junto a Agustín, ahora como una pesadilla: “No era la misma alfombra sino otra con perros, puertas y cerrojos. Abrimos la puerta y descendimos las escaleras que ya nunca podíamos volver a subir [...] solo estaban las paredes grises y siete maniqués que se reían de nosotros” (p. 69). Este hallazgo evoca la caverna encontrada en el centro comercial al final de la novela de Saramago (2000), cuyo poder simbólico plantea el juego entre realidad e irrealidad de esos objetos que simulan ser personas y que pertenecen al mundo del consumo. Como símbolo de su infancia trastocada en este nuevo mundo, Camila ve los labios de los maniqués recién pintados con petróleo fósil —también ellos la *ven*—, mientras su hermano declara: “Se me han caído los dientes” (Badrán, 2001a, p. 70). La casa es *vista* ahora por Agustín como embrujada y, aunque arriba de ellos la madre pisa la alfombra y los llama para desayunar, ni ella ni su padre los podrán encontrar jamás. La novela termina con esta *paralepsis* propia de la disociación que conlleva un suceso traumático: los maniqués se sientan en la alfombra mientras los “adolescentes-niños” quedan enterrados bajo lo que alguna vez fue su hogar.

¿Descripción narrativa?

Como se ha evidenciado, en *El día de la mudanza* la indexicalidad se teje a través de la éfrasis, pero esta no captura lo descrito en un determinado estado, sino que moviliza sus tiempos y espacios. De esta manera, Badrán usa la descripción para narrar o, en sugerente definición de Panofsky (2001), establecer una “descripción de la narración”. Ahora bien, ¿es posible tal descripción narrativa?

Si en su *Teoría de la narrativa* Bal (2001) consideraba a las descripciones como secciones atemporales, en sus últimas propuestas ha cuestionado la manera en que se ha desdibujado su sentido al acusarla de interrumpir el flujo narrativo (Bal, 2021a, p. 30). Por esto, propone una nueva narratología de la novela ligada a la descripción debido a que cumple una función metadéctica: “una descriptología que define la novela como todo lo que crece y se extrae del significado paradójico del ‘de-’ de la de-scripción: ‘escribir sobre’ des-escribir” (Bal, 2021b, p. 90).

En efecto, la éfrasis utilizada por Badrán (2001a) es a la vez narrativa y descriptiva: “la descripción, lejos de detener el flujo del tiempo, lo ralentiza, pero solo para explorar mejor su heterogeneidad fundamental” (Bal, 2021a, p. 31). La heterocronía se manifiesta como tiempos múltiples dentro del instante fotografiado, dictados por los encuadres de la focalización. De esta manera, “la descripción logra simultáneamente crear un mundo para la narración —los eventos— y cuestionar dicho mundo” (Bal, 2021b, p. 188).

Personajes, espacios y narración son generados por esta descripción del álbum fotográfico, gracias al ordenamiento que ejecutan aquellos que perciben —los focalizadores cambiantes— que desde los diversos fragmentos se complementan hasta consolidar la unidad de esta ficción. Como se ha indicado, esto es posible gracias a la deixis: esa “intrincada red de referencias de la descripción que solo funciona dentro del universo claustrofóbico de la novela, que vincula otras unidades narrativas con las unidades descriptivas; de modo que estas llegan a destacarse como núcleos” (Bal, 2021b, p. 90). Así pues, es la narrativa la que es puesta en marcha por medio de la descripción.

En *El día de la mudanza*, la éfrasis constituye la narratividad mediante el mosaico fotográfico puesto que este lenguaje “se sitúa en el espacio ambiguo entre la producción y el registro de una visión”, lo cual plantea que “la fotografía socava cualquier idea de la descripción separada de la narración” (Bal, 2021b, p. 117), pues su distinción es tanto temporal como espacial. Badrán desarrollará en mayores proporciones esta

idea en su novela posterior *El hombre de la cámara mágica* (2015), cuyo protagonista se empeña en fotografiar el universo figurado en un hotel. En sus propias palabras:

Registrar o documentar un universo, es decir, este hotel, a través de *estampas o fragmentos visuales* que no aspiran a ser sucesivos, no podrían serlo, *lejos de mí la intención narrativa*, sino que *contienen pequeñas unidades de tiempo* que, sumadas entre sí, y a la vez por sí solas, configuran la ecuación de ese mismo universo (Badrán, 2015, p. 95, énfasis nuestro).

En esta obra, se diversifican las fotografías entre los huéspedes, los objetos y los espacios que, al igual que en la mudanza, evidencian la transitoriedad y los sentidos que tejen entre sí durante su hospedaje. Allí, el mosaico es tan extenso y tan amplio el desplazamiento de sus historias que incluso se despliega una transficción —que Badrán ha estudiado teóricamente (2002)— con personajes que transitan su libro *Hotel Bellavista y otros cuentos del mar* (2001b), publicado el mismo año que *El día de la mudanza*.

Un mundo de fotografías

Tanto en *El día de la mudanza* (2001) como en *El hombre de la cámara mágica* (2015) la modernización de Cartagena se comienza a *visualizar* tras la demolición: material en el caso del hotel, metafórica con respecto a la casa que se extingue. De esta transición de Colombia a finales de siglo xx también participa el “giro pictorial” con el que Mitchell (2009) refiere a los regímenes del espectáculo a escala global que hoy técnicamente pueden controlar la construcción de realidades mediante la imagen, los cuales ya habían sido vaticinados desde inicios del siglo pasado por Benjamin (2019), y estudiados en su proliferación por Sontag (2006) particularmente en Estados Unidos.

Si bien ninguna de las dos novelas de Badrán publicadas a inicios del xxi aborda este tema —porque sus historias se desarrollan justo antes de tal eclosión mediática—, el carácter intelectual de la visualidad en el análisis cultural permite abordar *El día de la mudanza* como “objeto teórico”, esto es, tomando esta obra en sí misma como análisis cultural de la actualidad. Esto lo materializa el procedimiento de la cita (*quotation*) “en el sentido amplio de atender a lo que el objeto tiene que decir en nombre del presente, y facilitar que lo diga” (Bal, 2021a, p. 19). De este



Álbum de familia. El álbum fotográfico constituye la éfrasis sobre la que se construye la novela *El día de la mudanza* de Pedro Badrán. Fuente: fotografía tomada por los autores.

modo, se trasciende la noción tradicional de los acercamientos críticos obsesionados con establecer la “intención” originaria del autor, y más bien se interroga a la obra, a la luz de la contemporaneidad.

En este contexto, la novela vislumbra el impacto de la fotografía en particular y de la imagen en general dentro de la cultura, que ya tenía efectos en la época en que transcurre la historia, pero que ha ganado una mayor trascendencia con el advenimiento de los medios digitales y la viralización de su uso. Esto resulta de vital importancia para el análisis cultural porque “la visualidad de la vida social supone un acceso significativo a las cuestiones relativas a qué es la subjetividad, cómo puede percibirse y qué nos dice, dicha visualidad, de la existencia humana” (Bal, 2016, p. 28). Fotos de álbum, de publicidad, de perfil, de estado, el surgimiento de las selfis, su proliferación e intercambio en las redes, *Instagram* como ejemplo paradigmático de la aparición omnipresente de las cámaras, hacen parte de esas representaciones que en la actualidad dan forma al mundo. En palabras de Fontcuberta (2019): “Hoy

existimos gracias a las imágenes: ‘imago, ergo sum’. La adaptación de ese corolario a nuestra condición de *homo pictor* deriva en ‘fotografío, luego existo’” o “‘fotografío, luego hago existir’ porque la cámara en efecto ‘certifica la existencia’ y su puesta en pasiva, ‘soy fotografiado, luego existo’” (Fontcuberta, 2019, p. 17). También Benjamin (2009) había fundamentado la manera en que la cámara hace historiable un acontecimiento, que con la popularización fotográfica devino en acto de despersonalización ante lo fotografiado, de acuerdo con Sontag (2006): “Poseer al mundo en forma de imágenes, es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real” (p. 230).

¿Y si —como se ha visto en los efectos de las redes sociales— las imágenes capturadas se apoderan del espacio y del tiempo, de la vida misma de los seres retratados, hasta dejarlos sin identidad? En términos del ciclo narrativo de *El día de la mudanza*, es como si toda la vida de los personajes se quedara en la *virtualidad* (mera posibilidad) capturada en

las fotografías, y el único acontecimiento o *realización* fuera esa mudanza que cala, día a día, en sus cuerpos. Mediante ella cada miembro de la familia resulta confrontado por los espacios y los objetos en un tiempo trastornado. Como si toda la historia hubiese sido una pareidolia, Camila concluye: “Ahora seremos lo que siempre hemos sido y aquello de lo cual el álbum no habla porque las fotografías mienten” (Badrán, 2001a, p. 68).

La novela es entonces ese paradójico esfuerzo por buscar los espacios perdidos que materializan la identidad de cada miembro de la familia en medio de las fotografías amarillas del álbum. Así como Proust en *En busca del tiempo perdido* desplegó su preocupación filosófica por el devenir, valiéndose también de la función descriptiva de la narración, con la que entrelaza presente y pasado como memoria; en *El día de la mudanza* el lenguaje fotográfico suplanta el lugar de la memoria, por lo cual la realidad que busca recuperar solo puede existir en los objetos, espacios y personas que retrata. De manera ilustrativa, esa madre que ha sufrido lo indecible por la quiebra durante toda la obra al final “cree que la mudanza no ha sucedido porque no hay una sola foto que la recuerde” (p. 68) y su hija se niega a iniciar un nuevo álbum porque no quiere tener recuerdos. Bal (2021b), estudiosa de Proust, lo plantea en estos términos:

Tanto la fotografía como la memoria funcionan en relación con el pasado, ese tiempo perdido que *La recherche* declara ser su proyecto de búsqueda. Pero si la memoria tiene una temporalidad inestable y rápida que inscribe la pérdida (*perdu*) dentro de la búsqueda, la fotografía la estabiliza, aunque a costa de la vida que por sí misma hace deseable el pasado (p. 83).

Así pues, mediante el análisis visual, esta obra habla al presente y evidencia que lo fotografiado puede tomar el lugar de lo real o ser, por antonomasia, la realidad misma. Para cada uno de los miembros de la familia, las fotos constituyen su identidad, pues en ellas se erige la idealización del pasado que ellos consideran su tiempo y su espacio, su vida auténtica, antes de la mudanza. Ante esto, la lectora o el lector actual, según su propia interpretación, podría asimilar la realidad que son las imágenes como obviedad de esta época de inteligencia artificial y narraciones transmedia, así como analizar los rasgos antropológicos de la ficcionalidad latente en el lenguaje fotográfico para reflexionar sobre la ética de su uso, o iniciar la búsqueda utópica de eso que denominaría “realidad” perdida, más allá de los lugares, personas, objetos y tiempos —ella o él incluidos— que ya han sido capturados por las cámaras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alphen, E. (2002). Caught by Images. *Visual Culture* 1(1), pp. 205-221.
- Agudelo, P. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de éfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y literatura* 60, pp. 75-92. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/12548>
- Agudelo, P. (2013). Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la éfrasis. *Revista de Humanidades* 28, pp. 95-119. Recuperado de: <http://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/7135>
- Alberdi, B. (2016). Escribir la imagen: la literatura a través de la éfrasis. *Literatura y Lingüística* 33, pp. 17-37. DOI: <https://doi.org/10.29344/0717621X.33.1474>
- Badrán, P. (2001a). *El día de la mudanza*. Bogotá: Babel.
- Badrán, P. (2001b). *Hotel Bellavista y otros cuentos*. Bogotá: Norma.
- Badrán, P. (2002). Intertextualidad y transfiguración en el cuento colombiano. *Folios* 15, pp. 63-69. DOI: <https://revistas.upn.edu.co/index.php/RF/article/view/5887>
- Badrán, P. (2015). *El hombre de la cámara mágica*. Bogotá: Penguin Random House.
- Bal, M. (1991). *Reading Rembrandt: Beyond the Image-World Opposition*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bal, M. (1997). *The Motled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford: Stanford University Press.
- Bal, M. (2001). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Bal, M. (2021a). *Lexicón para el análisis cultural*. Madrid: Akal.
- Bal, M. (2021b). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. Murcia: Universidad de Murcia
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Barbosa, J. y Mouthon, J. (2008). Pedro Badrán Padaui: una poética de la fragilidad del espacio existencial del ser. [tesis de pregrado, Universidad de Cartagena]. Recuperado de <https://repositorio.unicartagena.edu.co/server/api/core/bitstreams/654f5e8d-3ff5-4849-bd28-e1144899dd18/content>
- Barboza, J. (2007). Pedro Badrán Padauí. Génesis, éxodo y apocalipsis de la condición humana. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 5, pp. 74-92. Recuperado de https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/455
- Bauman, Z. (2011). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: FCE.
- Benjamin, W. (2019). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Luna libros.
- Bergson, H. (2012). *Matière et mémoire*. París: Flammarion.
- Brushwood, J. (1994) En diciembre llegó Celia: tres novelas de Héctor Rojas Herazo. En J. García Usta (Comp.). *Visitas al patio de Celia*. (pp. 146-157) Medellín: Lealón.
- Bustos, R. (2007). Miradas provisionarias sobre tres novelas urbanas: Días así (Raymundo Gomezcásseres), Tres informes (Efraim Medina Reyes), Lecciones de vértigo (Pedro Badrán). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 5, pp. 116-130.

- Caro, N. (2023). *El crimen como dispositivo de poder en la narrativa de Pedro Badrán* [tesis doctoral]. Universidad de los Andes.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Doležel, L. (1980). *Narrative modes in Czech literature*. Toronto: University of Toronto.
- Fontcuberta, J. (2019). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Genette, G. (1972). *Figures II*. Paris: Seuil.
- Giraldo, L. (2001). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Convenio Andrés Bello.
- Han, B. (2018). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbeby*. Chicago: University of Chicago Press.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica*. Buenos Aires: Katz.
- Martínez, M. (2012). Pedro Badrán: la novela policíaca en la narrativa colombiana. *Unicarta*.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Panofsky, E. (2001). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Perry, M. (1979). *Literary Dynamics: How The Order of a Text Creates its meaning*. Tel-Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Pöppel, H. (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Salazar, N. (2008). La fotografía de una mudanza hacia la decadencia. Análisis axiológico de *El día de la mudanza* de Pedro Badrán [tesis de pregrado, Universidad de Cartagena]. Recuperado de <https://repositorio.unicartagena.edu.co/entities/publication/dabaa053-f191-4820-8a20-c4484d94d199>
- Saramago, J. (2000). *La caverna*. Bogotá: Alfaguara.
- Secomandi, A. (2023). Entre enigmas y testimonios. La écfrasis en *Tríptico de la infamia*. *Estudios de Literatura Colombiana* 53, pp. 117-133. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.352621>
- Silverman, K. (2000). *World Spectators*. Stanford: Stanford University Press.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.
- Vega, W. (2007). Raymundo Gomezcásseres. Metástasis y Días así. La utopía eviscerada. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 5, pp. 53-64.
- Yory, C. (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.