



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Cotutela

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

CULTURAL STUDIES IN LITERARY INTERZONES
ERASMUS MUNDUS JOINT DOCTORATE
XXVIII Ciclo

**LA MIRADA *DISLOCADA* ENTRE LITERATURA E IMAGEN
NARRATIVAS COMO TERRITORIOS**

Lucía Caminada Rossetti

(Matricola:1007564)

Settori disciplinari ERC:

SH6_9

SH5_3

SH5_11

Relatori:

Prof. Elio Grazioli, Università degli Studi di Bergamo (Italia)

Prof. Mauricio de Bragança, Universidade Federal Fluminense (Brasile)

Anno Accademico 2014-2015

Declaration of Good Academic Conduct

I Lucía Caminada Rossetti, hereby certify that this dissertation has been written by me, which is 120545 words in length, that it is a record of work carried out by me, and that it has not been submitted in any previous application for a higher degree. All sentences or passages quoted in this dissertation from other people's work (with or without trivial changes) have been placed within quotation marks, and specifically acknowledged by reference to author, work and page. I understand that plagiarism – the unacknowledged use of such passages – will be considered grounds for failure in this dissertation and in the degree program as a whole. I also affirm that, with the exception of the specific acknowledgements, the following dissertation is entirely my own work.

Signature of candidate:

ÍNDICE

RÉSUMÉ.....	7
ABSTRACT.....	9
AGRADECIMIENTOS.....	11
INTRODUCCIÓN.....	14

PARTE I

PREFACIO/LA PROPUESTA.....	22
-----------------------------------	-----------

CAPÍTULO I. LA MIRADA DISLOCADA: LA ALEGORÍA.....28

LA TEORÍA.....	29
A. Al fondo de las imágenes.....	32
B. Los ojos y la cabeza de Medusa.....	33
C. La experiencia: entre lo visible y lo invisible.....	35
D. Jonathan Crary: percibir y observar.....	37
E. Didi-Huberman: ¿Anacronismos narrativos?.....	41
F. La movilidad.....	43

CAPÍTULO II.

EL MÉTODO. ENTRE LITERATURA E IMAGEN

IMÁGENES MENTAL, POÉTICA, TÁCTIL Y CORPORAL.....46

A. Imagen mental.....	48
B. Imagen poética.....	51
C. Imagen táctil.....	54
D. Imagen corporal.....	59

CAPÍTULO III. LA METÁFORA LITERARIA:

NARRATIVAS COMO TERRITORIOS..... 63

A. El mapa no es el territorio.....	65
B. La <i>géophilosophie</i>	69
C. “Imposible cartografía”.....	70

PARTE II: TERRITORIOS POÉTICOS.....73

CAPÍTULO I. MIRADA Y SUS MUTACIONES

A. Poéticas de resistencia: Barroco, neobarroco, neobarroso.....	79
B. La ciudad, la fotografía y la literatura.....	83
C. Las huellas de C.Baudelaire y W.Benjamin.....	87

CAPÍTULO II. LITERATURA, FOTOGRAFÍA Y CINE

LAS VANGUARDIAS

A. Literatura con fotografías.....	92
B. Fotógrafos y sobre la fotografía en la literatura. El <i>Récit-Photo</i> de Rodembach.....	95
C. Transiciones de la mirada: hacia el cine.....	97
D. <i>Las babas del diablo</i> . Exaltación de la Imagen y lo Invisible.....	100

E.	Imagen y soledad: el aporte de Juan Rulfo.....	104
F.	La fotonovela: <i>Droit de regards</i>	106
G.	Hacia las vanguardias. Arte y literatura: escribir y ver.....	110
PARTE III. Territorios de experimentación: Surrealismo.....		119
CAPÍTULO I Surrealismo y André Breton.....		124
A.	Manifiestos como territorios	125
B.	Narrativas entre la imagen y la palabra.....	127
C.	El <i>collage</i> y la escritura automática.....	131
D.	Poemas-objeto.....	134
E.	Construcción del atlas.....	137
F.	Las máscaras y el retrato.....	139
G.	Surrealismo y fotografía.....	142
CAPÍTULO II. CORPUS. Nadja		
A.	La impronta de la imagen, los rastros de la palabra.....	147
B.	Obsesión por los ojos	155
C.	La visión que toma cuerpo.....	165
CAPÍTULO III. TERRITORIOS Y SUS TERRITORIOS.....		170
A.	Iconografía de Julio Cortázar	173
B.	Segundo “manifiesto”: <i>Territorios</i>	176
C.	“De otra máquina célibe”.....	182
D.	“Tela de papel”: Plasticidad verbal.....	186
E.	País llamado.....	189
F.	Viajes mentales y memoria.....	191
G.	<i>La vuelta al día en ochenta mundos</i> , <i>Último round</i> y <i>Prosa del observatorio</i>	192
H.	La visión caleidoscópica	198
PARTE IV. TERRITORIOS DEL NOSTOS.....		205
A.	<i>Corpus</i> . W. G Sebald y J.Cortázar.....	208
B.	El concepto de <i>nostos</i>	212
C.	<i>Flaneur</i> de territorios: El tiempo y el espacio del <i>nostos</i>	214
D.	Ars memoriae y fotografía.....	219
E.	La mirada interior.....	223
F.	“ <i>Fotoratura</i> ” y “ <i>Litegrafía</i> ”: la alegoría de la roca.....	229
PARTE V. TERRITORIOS CORPORALES.....		234
A.	Corporalidad visual	237
B.	Territorialidad del deseo y lo femenino.....	241
C.	Imágenes corporales: Georges Bataille.....	245
D.	País orográfico.....	251
E.	Tomar cuerpo: Performance, fotografía y literatura	254
F.	Dislocación cósmica: Mirada y sensualismo de las formas.....	257
G.	Belleza y corporalidad.....	260

<i>POST-SCRIPTUM : Copi</i>	267
REFLEXIONES FINALES.....	273
TABLA DE FIGURAS.....	281
BIBLIOGRAFIA.....	284

RÉSUMÉ

La recherche part de l'hypothèse suivante : au moins à partir du surréalisme, la littérature se pense comme image. Avec les avant-gardes émerge une littérature qui inclue les mots et les images dans le texte. Dès lors, la perception visuelle est devenue inséparable de la lecture. Les perceptions visuelles et tactiles deviennent centrales et s'entrelacent : voir avec les yeux et être touché par le regard. L'avènement du cinéma et de la photographie font voir d'autres réalités et changent les conceptions de l'espace et du temps, multipliant ainsi les manifestations de l'imagination.

Au fond, la thèse propose une redéfinition de la lecture en termes d'allégorie et de métaphore comme 'regard disloqué' et 'territoire'. D'une part, nous introduisons le concept de 'regard disloqué' pour thématiser une forme allégorique de lire les images et de regarder le texte littéraire. De l'autre, par métaphore nous concevons le récit comme un territoire, ce qui, du coup, transforme le texte en zone d'expérimentation sans frontières génériques spécifiques.

Pour penser le rapport entre mot et image, nous distinguons quatre types d'images que nous disposons dans une spirale de sens : l'image mentale (l'*ars memoriae* des Grecs en tant qu'écriture de mémoire dans laquelle l'image active l'imagination), l'image poétique (l'image littéraire par excellence, soit l'image qui se trouve dans la structure du texte même, la forme dans la trame textuelle), l'image-tactile (l'image qui touche le regard et le regard qui stimule la perception tactile à travers les yeux) et l'image corporelle (l'image qui 'prends corps' dans l'interaction entre le graphique et le visuel). Chacune de ces manifestations imagées offre une caractérisation narrative partiellement distincte, mais toutes répondent, à leur façon, à des problématiques centrales de la littérature du XXe siècle, telles que la recherche des nouvelles formes d'écriture, l'émergence de la psychanalyse, l'imaginaire, l'inconscient et la formation de la subjectivité, la plasticité de la pensée et, surtout, la mutation technique de l'observateur par le cinéma et la photographie.

L'écriture contemporaine incorpore souvent des images dans le texte. En intégrant divers médias et en les superposant les uns aux autres, les textes-images forment des territoires imaginaires. Le récit y intervient comme résultat du croisement entre le visuel et l'écrit. Ces territoires et zones narratives sont profondément entrelacés dans la poétique et les discours qui traversent le XX siècle.

Par corrélation systématique du texte et de l'image, nous avons construit un parcours théorique et méthodologique qui unit l'image mentale, l'image poétique, l'image-contact et l'image corporelle dans un schéma de lecture. Ainsi, en nous appuyant sur des réflexions sur le visuel qui viennent de l'esthétique, nous avons essayé de repenser le concept de littérature à partir de l'image. Parmi les recherches critiques sur la perception visuelle du sens, nous avons privilégié celles qui analysent le texte comme image et l'image comme texte, notamment dans la philosophie (Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière), la sociologie et l'anthropologie de l'image (Georges Didi-Huberman, Jonathan Crary) et les études de la culture visuelle (Susan Sontag, Philippe Dubois).

Pour faire la cartographie des récits qui juxtaposent le texte et l'image, créant ainsi ce que nous appelons 'le regard disloqué', nous avons construit la notion analytique de 'territoire' et nous l'avons déployée dans une perspective interartistique. Dans le corps de la thèse, nous avons retenu quatre différents types de territoires pour analyse. Le premier territoire est celui de l'expérimentation surréaliste. *Nadja* (1928/1963) d'André Breton en offre un dispositif visuel. Après le Surréalisme vient le territoire poétique de Julio Cortázar. Dans *Territorios* (1978) comme œuvre principal du corpus de Cortázar, une collection fascinante de textes qui incluent des images, il a expérimenté avec l'image en déplaçant les frontières littéraires. À partir d'une lecture croisée de W.G. Sebald (*Austerlitz* et *Vertige*) et de Cortázar (*Buenos Aires Buenos Aires*, 1968), nous explorons ensuite le troisième territoire, celui du retour que nous appelons *nostos* : en continuité avec *l'ars memoriae* nous utilisons les concepts de 'retour' et de 'mémoire' pour analyser les relations entre la photographie et la littérature. Enfin, dans le dernier chapitre, consacré au territoire corporel dans la littérature de Cortázar, nous examinons comment le texte prends corps' et comment l'image se textualise.

Tout en concevant l'image comme un récit indépendant et non pas comme une illustration du texte, la recherche a exploré les intersections de l'image et du mot comme deux manifestations qui créent des frictions et des tensions qui fracturent l'acte de lecture (le 'regard disloqué') et créent des zones d'intersection interartistiques (des 'territoires'). Dans ces intersections, on trouve des reconfigurations textuelles des villes, des caractères et du corps qui disloquent notre regard, dévient la lecture et produisent des récits bifurqués.

ABSTRACT

The research starts from the hypothesis that, at least since surrealism, literature has started to conceive of itself as an image. Following the emergence of cinema and photography, visual perception has turned into a fundamental practice and resource for interpretation. From the avant-gardes onwards, the conjunction of word and image has created a literature based on ocular perception that emphasizes the “touch of the gaze”.

We begin our research with the definition of the notions of the “dislocated gaze” and the “territory” in terms of allegory and metaphor. While the former refers to an allegorical way of reading a literary text that contains images, the latter transforms narratives in experimental zones that transcend the frontiers between specific genres.

To think the relation between word and image, we have distinguished four types of images. Together, they constitute a spiral of the senses: the mental image (the *ars memoriae* from classical Greece, a form of writing in which the image triggers the memory and the imagination), the poetic image (the literary image par excellence; this is the sensory and figurative image in the text that sparks off the senses), the tactile –image (the image that touches the eye and the eye that is itself touched by the image; the image that stimulates the tactile perception and *vice versa*), and, finally, the corporal image (the image that emerges at the intersection of the graphic and the visual and “takes shape” in a visual body). Each of these manifestations offers a narrative characterisation that is particular, but all of them are associated to typical features of twentieth century literature, such as the search of new language and writing expressions, the emergence of psychoanalysis, the role of the unconscious and the imagination in the conformation of subjectivity, the plasticity of the thought, and especially, the influence of cinema and photography on the techniques of observation.

When describing territories, contemporary writings often show a tendency to incorporate images within the text, merging media and superimposing one on the other. From these imaginary territories, at the intersection of the visual and the written, narratives emerge. These narrated territories and imaginary zones are deeply intertwined in the poetics and discourses that, throughout the twentieth century, have reconfigured time and space through the interrelation of image and word.

Correlating text and image, we have constructed a theoretical and methodological path that unites the mental image, the poetic image, the contact-image and the corporal one. In our

research, we have tried to rethink the concept of literature following a visual approach deriving from studies in aesthetics. These transdisciplinary studies include critical work that addresses issues of text-image and visual perception in philosophy (Jean-Luc Nancy, Derrida, Rancière), in the sociology and anthropology of the image (Foucault, Didi-Huberman, Jonathan Crary) and in visual culture studies (P. Dubois, S. Sontag).

To adequately map these narratives from an inter-artistic perspective, in which the juxtaposition of text and image “dislocate the gaze”, our research has discovered four different “territories” in the works of André Breton, Julio Cortázar and W. G. Sebald. The first territory is a surrealist one. We have proposed an in-depth reading of Breton’s *Nadja* (1928/1963), a foundational text in which both word and image are used as visual devices. Like Breton, Julio Cortázar also experiments with images. In *Territorios* (1978), as main book of Cortázar’s corpus, he included images into the text to develop a literary form that systematically transgresses the borders between genres. We called our third territory “from *nostos*”. In order to thematise the concepts of belonging and memory, we went back to the *ars memoriae* and proposed an analysis of nostalgic images in two texts by Sebald (*Austerlitz* (2001) and *Vertigo* (1990)) and one by Cortázar (*Buenos Aires, Buenos Aires* (1968)). Finally, in the last chapter, we looked at ‘body-territories’, where the image is textualised and the text “takes the shape of a body”.

In our thesis, we conceived of the image as an independent narrative and not as an illustration of the text. Working at the intersection of image and word, we explored how the encounter of two types of narratives creates friction and introduces a tension in the reading act, which “dislocates the gaze”. In the literature of Breton, Cortázar and Sebald, we found expressions of cities, characters and bodies that disrupt the reading process and generate bifurcating narratives.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis está marcada por una dislocación real de movibilidades de donde nace la metáfora de las narrativas como territorios y sus fronteras fluctuantes. Agradezco al Programa de Becas de la Unión Europea Erasmus Mundus, a Elena Mazzoleni y a los integrantes y responsables del Doctorado Cultural Studies in Literary Interzones por esta oportunidad. En la Università degli Studi di Bergamo, en Italia, agradezco a Elio Grazioli, como Profesor, por haberme introducido en el mundo contemporáneo a través de la historia de la fotografía; como Director, por haberse interesado en mi propuesta, acompañando el proceso. A Fabio Amaya, un gran humanista presente en el diálogo literario. En mi estancia en París, a la Université de Paris X Nanterre durante mi estadía de investigación y al Departamento de Literatura Comparada; a Camille Dumoulié, por haberme recibido y sugerido diversos enfoques; a Fabrice Flahutez por su muestra de entusiasmo por el tópico y flexibilidad; a la Université Paris III Nouvelle Sorbonne y al departamento del “Monde anglophone” por abrirme las puertas a la Biblioteca de la Sorbonne y la sala de doctorandos. A las Bibliotecas y bibliotecarios de París, por haber contribuido en el proceso. En Brasil (Río de Janeiro) a la UFF, Universidade Federal Fluminense, a Maurício de Bragança con quién aprendí, compartí y enseñé en mi estadía, por la “troca” permanente de los diálogos entre literatura, cine y fotografía y cálido apoyo. A Fernando Resende, el coordinador del Programa en la UFF. A Fernando Gonçalves por la infinita generosidad, por incluirme en el grupo de investigación de la UERJ sobre Fotografía y por aún seguir pensando en virajes epistemológicos. A la UNC (Argentina), a Secyt y Ciffyh, donde desde el 2005 parto como miembro del grupo de investigación “Heterodoxias en la literatura argentina”. A todos los miembros del grupo (sobre todo a Federico, Marina y Andrea) y a la directora, Cecilia Corona Martínez a quien le debo mi formación académica en el área de la literatura, por su constante dedicación, seriedad, responsabilidad y una apertura para trabajar interdisciplinariamente y tantos años de cooperación incondicional. A mi familia bergamasca (Agostino, Anna, Riga, Carmen y Giuseppe) y muy especialmente a mi enorme familia Rossetti en Argentina presentes en la distancia; en Milán a los Rossetti-Spinnler y los Fabiani. A mis tres musas incondicionales y esenciales: Teresa (el amor), Susana (la perseverancia) y Amalia (la creatividad). A mis colegas de la vida y la academia: Marco, Maria E., Ícaro, Ana, Natalia, Hernán, Orsolya, Béline, Ekaterina, Nikoleadis, Anya, Olga, Paco, Sabrina, Liany, Gareth, Hélène, Lucía y María Victoria. A Frédéric, un gran compañero.

Para Abu

Visiblemente, nadie espera descubrir nada

J. L. Borges. *La biblioteca de Babel*

INTRODUCCIÓN¹

El interés de esta investigación es estudiar cómo interpretar el intersticio que se manifiesta entre la imagen y la escritura en la literatura. La propuesta surge en oposición a la función meramente ilustrativa de la imagen como “complemento” visual de la palabra. De este modo, el pensamiento se construye *por o a través de* imágenes y las poéticas literarias se nutren de dichas imágenes. La impronta que dejaron las vanguardias y su experimentación literaria con la palabra y la plasticidad de ésta, influyen en el proceso de devenir imagen y fundirse con ésta, donde se difuminan los límites discursivos entre ambas.

A partir de esto, interesa edificar por un lado, un andamiaje teórico y metodológico para comprender la mirada fuera de lugar (dislocada) y poder interpretar las rupturas que conforman este gesto. Esa mirada dislocada es concebida en tanto expresión de un pensamiento alegórico. Esto nos condujo a articular el discurso literario con disciplinas como la filosofía, la antropología visual, los estudios de la cultura (donde incluimos aquellos de cultura visual), la historia del arte, etc. El cruce de varias miradas teóricas que confluyen en un intento de repensar la literatura a partir de un hilo común que liga las variaciones conceptuales, vale decir, de la estética.

Argumentar acerca de “cuestiones estéticas” puede incluir varias posiciones y/o adquirir un tono muy general. Es un gran desafío en este trabajo repensar el concepto mismo de literatura a partir de nociones que giran en torno a la cuestión de la imagen o del dispositivo visual en su materialidad. Se hace énfasis en el proceso de una vuelta de tuerca o viraje epistemológico para leer la literatura en relación con la imagen basándonos en estudios de estética.

Apostamos a pensar que la inclusión de la imagen² en la literatura, la caracterizan como expresión contemporánea. Esta particularidad, se vincula con técnicas y sus avances en el escenario especializado que la sociedad va gradualmente incorporando, es decir,

¹ **NOTA BENE.** Por razones de movilidad durante la investigación las fuentes en español son escasas. Cuando el acceso a la versión en español, sea por razones de edición o traducción, no ha sido facilitado en el proceso, escogimos generalmente los textos en lengua original de los autores estudiados. Para facilitar la lectura hemos citado en el cuerpo de la tesis en español con una nota al pie en la versión original. Es de suma importancia destacar que todas las traducciones son nuestras. Las referencias son las siguientes: **Cfr: Cita en francés; Cen: Cita en inglés; Cit: Cita en italiano ; Cpt: Cita en portugués.**

²En el sentido no-ilustrativo de la imagen, sino como elemento estético que se incorpora con una autonomía narrativa e interactúa con el texto que también contiene su propio sentido, sin estar ambas necesariamente correlacionadas pero igualmente siempre creando una narrativa que emerge del encuentro y/o confrontación entre palabra e imagen.

normalizándolas en ciertas prácticas de lectura. Por ende, se observa cómo la literatura en cierto modo también ocupa un lugar en la sociedad y en la historia de la cultura que requiere de nuevas prácticas de lectura con dispositivos visuales, sean éstos virtuales, fotografías o reproducciones de arte. Por este motivo, se hace hincapié en escritores que se proponen experimentar a través de la imagen para reformular la literatura misma y el valor de la escritura en su experimentación con dispositivos visuales (Ver Figura I).

Nuestra primera hipótesis considera que a partir del surrealismo y con las vanguardias hay una gran ruptura del concepto visual enfocado en el ojo como órgano generador de creaciones mentales. La imagen se interpreta en su modo narrativo desde diferentes ángulos, produciendo una dislocación en la mirada tanto en la lectura como en el entramado ficcional. En consecuencia, una primera instancia se tiene en cuenta a la imagen visual presente más allá de lo que visiblemente observamos. La mirada dislocada busca, entonces, leer y comprender la invisibilidad de lo que es visto.

La primera hipótesis nos condujo a formular otra: en la literatura, para describir o narrar territorios la contemporaneidad retiene la palabra e integra la imagen (fotografía, dibujo, reproducción de arte, etc.) en el texto, sobreponiéndose una con la otra. Desde dicha coyuntura, nacen narrativas complejas dotadas de un funcionamiento interno autónomo y cuya lectura requiere de una dislocación en la mirada. Estas narrativas se circunscriben en el mapa literario a través de las expresiones de la ciudad, del laberinto psíquico que configura la subjetividad y de la corporalidad.

Ahora bien, la tesis se organiza en una trayectoria que comienza con la construcción de la mirada dislocada como teoría; construimos la noción de la mirada dislocada que nace en la intersección entre texto e imagen, bifurcándose ante una ruptura, corte o se disloca en forma de espiral ante una confusión de sentidos generada por la vista. Dicha teoría, desde nuestra perspectiva, se articula con la percepción visual y el pensamiento alegórico.

En una segunda instancia, la mirada dislocada se articula a partir de cuatro categorías que definimos como imagen mental, imagen poética, imagen-táctil e imagen-corporal; así, se consolida la secuencia que proponemos como metodología de análisis. Es esencial esta parte teórica y metodológica para dar cuenta del viraje epistemológico engendrado bajo la forma de la “mirada”³ como gesto entre lectura e interpretación. Figuras relevantes como Walter Benjamin, Michel Foucault, Jacques Rancière, George Didi-Huberman, Jonathan Crary,

³ -(*regard* (fr); *olhar* (pt); *sguardo* (it))-

Philippe Dubois, Francis Yates, Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida son los autores que cooperan con esta *mirada* dislocada y que entrecruzan implícitamente el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty y sus argumentos referidos a la fenomenología y la percepción a través de los ojos (incluyendo lo visible y lo invisible).

En la primera parte, se trabaja sobre el movimiento y los rasgos que influyen en esta concepción de la literatura como imagen. Esta sección se cierra con el propósito de identificar narrativas que funcionan y fundan territorios. Las narrativas como territorios se conciben como metáforas que engloban la alegoría de la mirada dislocada (teoría) y el cuarteto de imágenes metodológico, gestándose también en el cruce entre la palabra y la imagen. Esta metáfora contribuye a reflexionar la propuesta de narrativas propias, caracterizadas en este caso por la literatura y la ficción, traspasando fronteras genéricas.

Ahora bien, -como explicitaremos más adelante- el estudio tanto del corpus como del estado de la cuestión literario se organiza en varios *territorios*: el territorio poético, el territorio de experimentación, el territorio del *nostos* y el territorio corporal. Estos cuatro territorios y la alegoría de la mirada dislocada, las categorías de imágenes y la metáfora de las narrativas como territorios se articulan con tres emblemas: la primera parte, con la figura de la Medusa que remite a la ruptura visual (entre lo visible y lo invisible) y el vértigo y curiosidad que genera ser atrapado por esa mirada; la segunda parte de los territorios poéticos se articula con fotografías de la película de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) como ejemplo del corte del ojo, es decir, del desprendimiento de la retina que causa la escisión de la real y la ficción, de lo visible y lo invisible. Se considera que este corte de la visión altera se genera por las técnicas del cine y la fotografía. El tercer emblema marca el corpus y se compone de las imágenes de espirales que giran en el cortometraje mudo de Marcel Duchamp *Anemic Cinema* (1925) combinados con poemas marcados por la impronta Dadá y surrealista (homologable a la escritura automática). Dichos espirales en permanente movimiento crean una espacialidad particular a partir de lo óptico y una distorsión en la mirada. Tiempo y espacio se dislocan en esta contemplación que parece pasiva cuando en realidad abre una veta de percepción de la imagen interior, en permanente movimiento.

El corpus se justifica en relación con las hipótesis que hemos mencionado y en torno al dilema estético donde se circunscribe la problemática entre la literatura y la imagen: a) por una parte, son obras literarias que incluyen la imagen dislocando los géneros ficcionales y la mirada del lector; b) son obras notablemente influenciadas por los desarrollos técnicos y la emergencia

de la fotografía y el cine en el escenario socio-cultural; c) construyen la imagen de diverso modo, atravesando las categorías de análisis propuestas (mental, poética, táctil y corporal). En este caso, muchas veces se pone el énfasis en una de ellas y desde allí se construyen las demás d) Se construye un mapa de la ciudad (en la mayoría de las obras la ciudad reconocida es París) como parte de una narrativa y también como un sendero a través de la subjetividad laberíntica y de la caótica psiquis de los protagonistas; e) trazar esta movilidad por las ciudad y viajes mentales, colocan al lector ante el intersticio interpretativo de los dispositivos visual y gráfico interactuando.

Como fundadora de tal dilema estético, se parte de la manifestación de la estética surrealista con *Nadja* de André Breton (1928/1963). Se concibe esta como obra fundadora de un tipo de narrativa o como manifiesto de esta literatura signada por una mirada que se disloca por diversos territorios. Funciona como novela fundacional para las narrativas que incluyen imágenes en el proceso de creación de ficción.

Territorios (1978) del escritor Julio Cortázar es considerado el “Segundo Manifiesto” de estas narrativas. Este libro-objeto que puede leerse en forma de almanaque o catálogo de arte y sus ensayos contienen un valor literario y a su vez teórico del tema que nos concierne. Esto significa que ya desde el mismo título, se comienza a delimitar el territorio literario: fotografías, reproducciones de arte y literatura juegan un rol fundamental en la lectura de cada cuento que se ofrece como manifiesto de la mirada.

Asimismo, incluimos algunos relatos que se encuentran en las obras de Cortázar *Último round* (1969), *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Prosa del Observatorio* (1972). Los dos primeros libros mencionados, son una suerte de collage conformado por varios relatos, poemas y micro-relatos que componen los libros (en sus versiones originales) como un objeto para jugar y ver, y luego para leer⁴. En cambio, *Prosa del observatorio* circunscribe la actividad de crear un mapa del observatorio de Jaipur en India en el cual la fotografía es la impulsora de la experimentación con la palabra. Resulta pertinente aclarar que la selección de obras de Cortázar, están marcadas por un conocimiento del surrealismo e incluso (más allá de que su escritura no es surrealista), se ven influenciadas notablemente por el collage, la práctica del coleccionismo, la escritura automática y la profunda admiración de Cortázar por artistas y escritores del movimiento.

⁴ Este punto se aclara en el Capítulo III de la Parte III.

El libro *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) se compone de los poemas de Cortázar interactuando con las fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico, delineando un recorrido por la ciudad de Buenos Aires. Aquí la imagen mental es la que impregna este territorio narrativo. Respecto a esto, completamos esta lectura con obras del escritor alemán W.G Sebald (1944 - 2001), eligiendo *Vertigo* (1990) y *Austerlitz* (2001). Aquí, la fotografía constituye la materialidad del proceso narrativo, dialogando con los espacios y tiempos de la palabra y la imagen.

En el post-scriptum, literatura y *performance* están intermediados por la corporalidad; focalizamos el vínculo con la performance y abrimos posibilidades de lectura que pasan la disciplina literaria, con una selección de dibujos de Raúl Dalmonte Botana (Buenos Aires, 1937- París, 1987) más conocido por su seudónimo Copi. Esta breve sección del corpus se compone de *Et moi, pourquoi je n'ai pas de banane ?*⁵ (1975), *Les vieilles putes* (1977) y *Un livre blanc* (publicado en 2002).

A partir de la delimitación del corpus, con los *territorios poéticos* se establece el primer acercamiento trazando una breve genealogía de la mirada a través de conceptos y metáforas que aluden a lo visual desde el Renacimiento y reconfiguran las prácticas de ver a lo largo del tiempo. Por otra parte, se revisan las conexiones de la literatura con el cine, el arte y la fotografía (a la cual se le otorga un espacio especial). A lo largo de este recorrido, -además de marcar los puntos importantes de estas conexiones-, se escogen algunos ejemplos específicos de obras literarias que modifican las formas de lectura y de escritura.

En la tercera parte, se exploran los *territorios de experimentación* a partir del surrealismo. El punto neurálgico reside en pensar cómo, a partir de las vanguardias en general y centrándonos en el surrealismo en concreto surge la propuesta de una literatura intrínseca a la imagen. Este factor está estrechamente vinculado con la emergencia del Psicoanálisis en el campo social y de las técnicas artísticas como el cine y la fotografía. La justificación del corpus entero se sustenta en esta inclinación surrealista marcada por la cultura visual. La literatura con la palabra como mayor exponente visual, ingresa a universos discursivos embebidos en la técnica y la visualidad.

La experimentación signará así todas las expresiones de vanguardia y para la literatura será fundamental la incorporación de elementos visuales para re-significar el texto mismo y el

⁵Copi tiene una variada producción que abarca la novela, el teatro y las historietas. Sin embargo, pocas de ellas fueron escritas en español, por lo cual estuvo mucho tiempo fuera del circuito de circulación dado que las traducciones y divulgaciones de su obra son recientes.

valor poético. Los surrealistas se apoyan en la mente como propulsora de percepciones y sensaciones extraordinarias, volviéndose el ojo el órgano fundamental en este proceso que irradia las proyecciones de la mente, del subconsciente y de lo interior. La mano, en cambio, será el medio que permite acceder a través del tacto a aquellas experiencias sensoriales.

Posteriormente, se inicia el análisis del corpus propiamente dicho, con la obra de André Breton *Nadja*. Los territorios y *Territorios*, cierra esta parte de experimentación entrando de lleno en la zona de Cortázar. De por sí consideramos que las obras del escritor encarnan un potencial literario experimental que contribuye a la teorización de la mirada dislocada.

En la cuarta parte, pasamos a otra zona de la narrativa cortazariana que incluye fotografías de la ciudad de Buenos Aires fundando aquello que denominamos territorios del *nostos*. En los micro-cuento, las fotografías se incorporan de manera que la memoria y la imaginación identificadora se activan por medio de la imagen. La manera en la cual su interlocutor se relaciona con la imagen y con lo que está narrado, es modificada a través del texto y aquello que dice. Aquí la imagen mental es la que impregna este territorio narrativo. La noción de *nostos* es aún más clara de comprender a partir de la lectura del escritor alemán W.G Sebald (1944 -2001) con *Vertigo* (1990) y *Austerlitz* (2001).

Si bien en muchos libros del escritor la imagen se incorpora como ilustración (como documento o testimonio, por ejemplo) sostenemos que la fotografía constituye la materialidad del proceso narrativo, dialogando con los espacios y tiempos, a veces con una carga emocional ligada a la historia. El retorno a la tierra natal, es la gran programática que se propone con el término *nostos*, y en Sebald los caminos para llegar e y marcharse, trazan fronteras difusas que crean mapas literarios a partir de los recorridos psíquicos y físicos por ciudades, estaciones, parques. A nuestro juicio, en estos pasajes, la imagen se constituye como huella y la escritura como trazo.

En la última parte, se hace hincapié en los *territorios corporales*. En este segmento la inclusión de la imagen en la manera en que la escritura “toma cuerpo”. Muchas veces la corporalidad tiene que ver con la inserción de intertextos y con la interferencia de la imagen en la literatura. En otras oportunidades, el cuerpo puede ser la materia principal de la narración o puede funcionar también como visualización del relato erótico o viceversa: la imagen sugiere aquello presente en la narración. La literatura al estar ligada con lo gráfico en tanto imagen, en medida que se hace lenguaje es imposible recurrir a un “cuerpo de experiencia” del arte

contemporáneo. Al final de esta parte, abrimos con el post-scriptum, las posibilidades de establecer este enfoque extendido hacia horizontes más allá de lo estrictamente literario.

Ahora bien, introducimos el recorrido de esta investigación, pensando que si las imágenes del arte y la fotografía de por sí producen una poética basada en la presencialidad en cuanto es palpable y a simple vista, se puede visualizar (*eso, aquí*), nos cuestionamos su reproducción material incluida en la literatura y cómo leerla en interacción con el texto. Por eso lo estético está a la vista: la hoja blanca con sus letras son menos atractivas para el lector que la imagen que está ahí peleando su régimen tanto estético como narrativo. Es el motivo de la importancia del concepto de narrativa, ya que no se trata de fragmentar, separar o pretender que el texto y la imagen sean complementos. Pensemos más bien en la fundación de una literatura como una narrativa singular en la cual los sentidos fluyen entre iconografía y la textualidad, entrelazándose y contaminándose ante una mirada dislocada.



Figura 1 : *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*
En : « La Révolution surréaliste » Paris, no.12, 15 de Diciembre, 1929.
Actualmente se encuentra en la colección del Museo René Magritte Bruselas, Bélgica.

PREFACIO/LA PROPUESTA

*Quiero infundir nueva vida en la manera en que miramos
las cosas que nos rodean. ¿Pero cómo debemos mirar?*
René Magritte

Al igual que un manifiesto, el prefacio funda un territorio, es decir, un discurso, ingresando a las zonas de exploración. Por esto, constituye un texto introductorio que presenta lo que luego se desarrollará, desplegando una serie de proposiciones y advertencias. Es la parte en la cual se expone un plan, tanto como los puntos de vista escogidos para elaborar una propia posición de lectura e interpretación. Este prefacio así, anticipa lo que posteriormente vendrá y lo que se planteará.

Esto implica una programática y por lo tanto, hay una intencionalidad que se dibuja en las líneas que trazarán y atravesarán los postulados próximos. Demasiado compromiso para empezar de esta manera. Sin embargo se asume el riesgo de emprender con una fuerte apuesta teórica, en articulación con la praxis literaria, con la escritura que en su mismo proceso se entrelaza con la imagen. Para esto el apoyo se justifica en el estudio previo de diversos autores en el campo de la estética (literaria, de la antropología visual, de la filosofía y de la sociología cultural).

Al trabajar con la imagen en interacción con el texto, nos topamos con la gran cuestión teórico-metodológica de cómo leer e interpretar la literatura producida en una suerte de *entre líneas*. Esto llevó a la investigación a transitar por los caminos de disciplinas como la filosofía, la antropología visual, los estudios de la cultura (donde incluimos aquellos de cultura visual), la historia del arte, etc. El cruce de varias miradas teóricas que confluyen en un intento de repensar la literatura a partir de un hilo común que liga las variaciones conceptuales, vale decir, de la estética.

Argumentar acerca de “cuestiones estéticas” puede incluir varias posiciones y/o adquirir un tono muy general, adaptar formas más filológicas o relativas al arte, a lo visual y a la performance. Está claro que es un gran desafío en este trabajo repensar el concepto mismo de literatura a partir de nociones que giran en torno a la cuestión de la imagen o del dispositivo visual en su materialidad.

Se hace énfasis en el proceso de una vuelta de tuerca o viraje epistemológico para leer la literatura en relación con la imagen basándonos en estudios de estética. Por ende, se estudia

cómo la literatura en cierto modo también ocupa un lugar en la sociedad y en la historia de la cultura que requiere de nuevas prácticas de lectura con dispositivos visuales, sean éstos virtuales, digitales, fotografías o reproducciones de arte.

Ahora bien, en 1926 Foucault analiza la primera versión de la obra de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa; 1997), para luego pasar a la más compleja versión final de la misma. Si bien, sabemos que Magritte fue activo en el movimiento surrealista (Véase la Figura I), en especial en los comienzos, esta interpretación minuciosa del cuadro, contribuye a clarificar nuestra hipótesis de trabajo. ¿Qué leemos y que vemos en la obra? Es la gran disyuntiva que se genera a partir de la inserción de palabras que debajo del dibujo afirman que “esto no es una pipa”, es decir, esto no es lo que vemos. Dicha aseveración crea una ruptura con la concepción de representación y al mismo tiempo con los niveles discursivos entre lo textual y lo visual.

Las palabras nos dicen que hay que ver más allá de lo visible, transportando al espectador, a un universo de reflexión sobre lo invisible. Si esa pipa dibujada no es una pipa, ¿qué es? De hecho, la obra de Magritte en sí misma es muy simple ya que se compone de “una figura y el texto que lo nombra” insiste Foucault. La complejidad reside en la interpretación del enunciado en tanto es uno solo, ya no el texto y la imagen como dos enunciados diversos y contrapuestos: hay una homologación entre lo representado, por la palabra y por la imagen.

Dicho emblema es lo que lleva a Foucault a dedicar un libro entero al análisis de esta obra “simple” que nos conduce a un plano de interpretación de lo invisible, es decir, más allá de lo que vemos “más que ilustrar y completar la escritura, la prolonga. Podríamos creerla repleta de pequeñas letras revueltas, de signos gráficos reducidos a fragmentos y dispersos por toda la superficie de la imagen. Figura en forma de grafismo. La invisible y previa operación caligráfica ha entrecruzado la escritura y el dibujo” (FOUCAULT, 1997: 36).

En nuestra investigación, interrogaciones similares a las que se plantea el filósofo han surgido desde el campo de la literatura ¿Cómo leemos esa imagen que interacciona con el texto? ¿De qué manera el texto y la imagen forman una narración? ¿Cómo vemos o leemos eso?⁶ De allí asumimos, a raíz de una manera alegórica de pensamiento, una posición teórica ante los

⁶ Para Foucault esto es resultado de la oscilación creada por el caligrama que está entre dos significados, dos formas de nombrar, es decir, siempre predomina un doble sentido entre lo visible y lo invisible. Esto se infiere en la afirmación que sostiene que el caligrama “no dice y representa al mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura” (FOUCAULT, 1997: 38).

libros del corpus que conjugan elementos visuales y gráficos de modo que la literatura comienza a adquirir un valor visual en su base narrativa.

Para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los párrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector (FOUCAULT, 1997: 37).

Esa interzona desde donde se asoma el “mirón” marca “la delgada franja, incolora y neutra” según M. Foucault, se precisa “verla como un hueco, una región incierta y brumosa”. Esto reafirma también la hipótesis de la mirada que se disloca ante el texto y la imagen creando narrativas como territorios, una “red inextricable de imágenes y palabras”. Aquello a lo que Foucault apunta, en cierta manera se homologa a nuestra propuesta: estudiar la literatura en relación con lo visual como un lugar dislocado, que no tiene espacio y tiempo propio que se descoloca entre las líneas de la imagen y los signos de la escritura.

Cuando tomamos un libro de poesía, por ejemplo y vemos que tiene imágenes que podrían ser los dibujos del mismo autor u otro dibujante ¿Por qué se nos vuelve el paradigma de la ilustración? Para discernir este conflicto en el discurso visual, la perspectiva de Foucault nos parece fundamental:

En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificación. El caligrama ha absorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos” (FOUCAULT, 1997: 41-42)

A partir de esto, se instaura un interrogante crucial: ¿Cómo pensamos la mirada dislocada en la relación entre palabra e imagen que a su vez fundan narrativas como territorios? Y en consecuencia se formula: ¿Es la relación entre imagen y literatura una manera de expresar narrativas propias caracterizadas por ser intersticiales? Para indagar una posible respuesta es necesario extender una definición general hacia una noción más particular.

La primera aproximación al tema, se dedica a desarrollar la mirada dislocada como alegoría y teoría. Es decir, como articulación de saberes y teorías que conciernen al ver y leer

como gestos -primordiales- hacia la literatura. Asimismo, las obras del corpus seleccionado se caracterizan justamente por delinear diversos territorios literarios.

En el segundo capítulo, se trabaja la imagen en relación con la literatura desde cuatro categorías convergentes y diferentes: la imagen-mental, la imagen-poética, la imagen-táctil y la imagen-corporal. La imagen-mental remite fundamentalmente a los orígenes griegos de la *ars memorie* que contribuye a retrotraernos a un universo donde nos pensamos como sujetos. En nuestra aproximación como lectores al texto y las experiencias con la sociedad y el mundo, se marca un trazo en la mente que de alguna manera luego permanece “escrita” en la memoria. Este arte, para nuestro enfoque, nos ayuda a comprender como escribir en la mente con las imágenes almacenadas en el pensamiento y resucitadas desde las huellas de la memoria y la experiencia.

La imagen-poética, es aquella que consideramos la imagen intrínseca a la literatura, es decir, cimentada en el interior del entramado textual. Desde antaño, se gesta con el aporte de los griegos, y posteriormente se pone especial énfasis en la formulación de su caracterización literaria en Europa, con el Barroco y después durante el Romanticismo, pasando por el formalismo ruso. Todo esto influirá luego en el advenimiento de las vanguardias y la ruptura del concepto literario, focalizando su importancia en la poesía y en la imagen literaria, emergentes de estados mentales que fomentan la plasticidad. Interesa aquella imagen poética como exaltación del contenido visual encarnado en la palabra. Desde la palabra emerge la imagen y esa imagen transforma asimismo el sentido intrínseco de lo escrito.

La imagen-táctil es una propuesta que trabajamos desde las teorías estéticas filosóficas que reelaboran Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida (imágenes que tocan los ojos), Jacques Rancière (visualidad táctil) y Georges Didi-Huberman (imagen-contacto) teniendo en parte como base la corriente fenomenológica. En el desarrollo de lo que denominamos imagen-táctil, nos fundamos en los pensadores que mencionamos arriba, y al hacer ese anclaje continuamos junto con esas corrientes intentando postular una teoría sólida sobre esta suerte de ojos que son tocados y de aquellas imágenes que tocan los ojos. La visualidad planteada aquí abarca el texto y la imagen como dos expresiones que no se separan del concepto de imagen *per se*.

Continuando con la cuestión táctil, la imagen-corporal se concibe en sus configuraciones del dispositivo visual (fotografía, reproducción, etc) incluida en el libro que de por sí tiene un cuerpo en tanto materialidad expuesta. Por otra parte, el texto, desde la invisibilidad de lo que su imagen escueta de letras exhibe, esconde un sentido que toma cuerpo con la lectura. Sería

entonces una la corporalidad concebida a partir de lo dicho con las palabras, de la seducción y el erotismo que pueda presentarse en la escritura, “adquiriendo cuerpo” junto con la imagen.

Por otra parte, se construyen las nociones de narrativas como territorios definiendo la mirada dislocada en el cruce entre escritura e imagen. La relación entre literatura e imagen se manifiesta a través de una trayectoria de categorías que circulan entre la imagen-mental, la imagen corporal, la imagen poética y la imagen táctil, a modo de una espiral de sentidos que configuran la cuestión perceptiva de la literatura en general.

La concentración en la tercera parte se deposita en la metáfora de las narrativas como territorios, para articular la teoría con la metodología en un nivel complejo y a su vez, sugestivo de nuevos horizontes para el discurso literario. Metáfora que permite visualizar esos territorios por los cuales la literatura se inmiscuye en sus más recónditos intersticios. No instaaura el concepto como lo hace la alegoría; más bien, con la metáfora se resguarda en la idea, en ese paisaje abstracto que puede surgir al reflexionar acerca de las narrativas que van explayándose entre las fronteras y diversos horizontes interpretativos. Pese a no ser meramente conceptual, la metáfora se nos plantea como imagen que conduce y confluye en senderos teóricos. A su vez, esta metáfora es geográfica para esbozar una literatura emergente de la interacción con la imagen.



Figura II. *Cabeza de Medusa*

Caravaggio, 1597. Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia.

Esta obra es considerada un gran exponente de la pintura Barroca.

La figura de la Medusa funciona como el emblema inicial para la comprensión de la mirada dislocada.

La Medusa o Gorgona, convertía en piedra a quienes la miraban fijamente en los ojos.

Cuando es decapitada por Perseo, su cabeza es usada como emblema de protección ante el peligro

Petrificar con la mirada: fijar, seducir y proteger.

Mirar y dislocarse, estar fuera de foco, bifurcar visión.

**CAPITULO I
LA MIRADA DISLOCADA: LA ALEGORÍA**



Figura 3: W.G Sebald. *Vértigo*.
“Beyle o el extraño hecho del amor”. Pág. 15



Se yeux de fougère... (p. 714).

Figura 6 (arriba): *Seux yeux de fougère*
André Breton, *Nadja*
Ouvres Completes I. La Pleiade, 1988.

Austerlitz. W. G.
Sebald
Anagrama 2010. Barcelona.
Figura 4 (centro, der.arriba):
Pág. 8.
Figura 5 (centro,
der.debajo) Pág.9



La vuelta al día en ochenta mundos. Julio Cortázar, Siglo XXI: 1967 Figura 7 (debajo izquierda) Pag. 98.

Figura 8, Pág. 99. Estos dos ojos cuyas lentes se enlazan, están en páginas separadas. De alguna manera, indicando la mirada del lector que se “disloca” armando esta conexión



LA TEORÍA

En esta parte, para construir el concepto propuesto de la mirada dislocada, se revisan algunas cuestiones para una mejor comprensión y constitución del término. La evocación de diversas imágenes de libros del corpus que recurren a la mirada y resaltan la importancia de lo ocular, es un primer paso para ingresar al corte en la visión que se produce con el ingreso de la imagen en el texto (Véanse las figuras 3, 4, 5, 6, 7 y 8). Al proponer una definición que surge de una lectura y aproximación al corpus desde la perspectiva de las teorías estéticas, para entender el mecanismo del mismo; sostenemos que resulta posible postular una teoría, y que dicha teoría está estrechamente ligada con la alegoría. Esto nos lleva inmediatamente a preguntarnos porqué la mirada dislocada en tanto una teoría también puede argumentarse como alegoría.

Pues bien, como aclaraba Foucault, en el enunciado que se forma entre la figura y la palabra, ya no hay lector sino mirón. Este “mirar” que se bifurca y está fuera de foco - a nuestro juicio-, se debe también a un pensamiento alegórico. Dicho pensamiento alegórico se asocia directamente con la propuesta de Walter Benjamin, quien presenta una manera de articular las imágenes mentales, concebidas por el autor como pensamiento filosófico. La articulación de estas imágenes, desde nuestra lectura, también se extiende al plano literario.

Este esfuerzo por leer a

mbos dispositivos, el gráfico y el visual al mismo tiempo, necesariamente nos lleva al terreno de la alegoría. Ahora bien, para construir la categoría de alegoría, se atestiguan dos momentos en Walter Benjamin durante este proceso conjetural: uno, en el texto *El origen del drama barroco alemán* (1928) teniendo como epicentro al *Trauerspiel* (drama alemán) en el contexto del Barroco; por otra parte, la escritura alegórica de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire (1857) cuyo trasfondo es el París del S. XIX en plena boga de cambios y progreso.

El primer libro es en realidad una defensa de la desvalorización del concepto de alegoría que hicieron tanto el Romanticismo como el Clasicismo que se hace respecto a la alegoría; jerarquizando en su lugar, en los estudios de estética, al símbolo. Benjamín retorna al Barroco (en particular el alemán) y desde allí reelabora el concepto de alegoría, confrontándolo con la vulgarización a la que se había sometido ya que la alegoría se consideraba una técnica “gratuita” de reproducción de imágenes. También considera esta argumentación también en relación al

contenido de verdad en la obra de arte, es decir, desde su carácter ambiguo y fragmentario. El concepto se piensa de otro modo, alejado de la idea de unidad plena o de adecuación.

Las aclaraciones de Walter Benjamin respecto a diferencia entre símbolo y la alegoría pueden ser útiles para esclarecer algunas cuestiones conceptuales e interpretativas vinculadas en particular con la lectura y la imagen mental y poética. Asimismo, la teoría temporal esclarece lo que es símbolo y aquello que define a la alegoría. Para esto, se erige sobre algunas categorías para discutir lo simbólico: lo momentáneo, la totalidad, lo deshondado de su origen y el rasgo de necesidad. Mientras que el símbolo tiene un carácter de transitoriedad, la alegoría se asocia más bien con las imágenes de huella y ruina: a la vez que se fija tiene fugacidad. Dentro del carácter transitorio de la historia, podemos ver en la dimensión temporal que el símbolo manifiesta lo efímero y la alegoría en cambio se petrifica en el instante. Si en el símbolo queda la redención y lo momentáneo, en la alegoría permanece el dolor, lo petrificado, la historia de lo fallido y la temporalidad.

El pensamiento alegórico se vincula con lo anacrónico y el sentido de ruina, en una disrupción lineal, entre la huella y el trazo; a su vez, la alegoría se percibe en lo invisible más allá de lo que vemos como la mujer en la Figura I de Magritte: no se ve que está escondida en el bosque por más que la figura femenina esté allí, los ojos están cerrados. En la literatura que se lee junto con la imagen en un juego indisociable, pensamos que el lector se torna a sí mismo una suerte de lector-espectador: abrimos un libro como *Nadja* de André Breton y nos topamos con una serie de imágenes y dibujos que desvían nuestra lectura. La mirada se bifurca entre lo textual y la imagen que está allí a la vista, escapa a lo evidente. Cuando percibimos que la imagen no es una mera ilustración de aquello que estamos leyendo, la mirada dislocada empieza a trazar esos territorios inexplorados entre los intersticios de la palabra y lo visual⁷.

Lo que llama la atención aquí, insistimos, son aquellos casos literarios en los cuales la imagen y la escritura conforman un solo territorio narrativo. Esto apuesta a lo que denominamos como mirada dislocada, ya que exige más que una hojeada a la imagen que acompaña el texto; más bien requiere del lector una interpretación “entre-discursos”. Es por eso también que *Nadja* de André Breton es el pilar para comprender este tipo de literatura que experimenta con la imagen dado que se reguarda detrás de un manifiesto cuya programática explicita el afán de

⁷ Hay una parte de la literatura que incorpora dispositivos visuales como inherente a lo narrado. Es en esta dirección, que la imagen se desprende del mero sentido de ilustración, ya que la imagen “ilustra” cuando sigue la historia narrada, o para decirlo con otras palabras: si nos quedamos con las imágenes sin el relato podemos “leer” en las imágenes una sucesión de acontecimientos y construir lo escrito.

revolucionar el mundo de las letras, poniéndolo de frente a la imagen y, a su vez, retornando al estímulo de imágenes mentales.

Por consiguiente, establecemos un breve panorama del delineamiento de un concepto de literatura teniendo en cuenta las limitaciones que esto implica, tanto como las condiciones de posibilidad que se nos ofrecen a partir de teorías de la imagen esbozadas desde diferentes campos de estudio y de la lectura del mismo corpus.

En primera instancia, nos acercamos a la actitud de mirar, ver u observar en la literatura. Intentando discernir esto, la figura de la Medusa es considerada emblemática para la mirada entre la percepción sensorial y racional. Luego, nos dedicamos a la parte filosófica de la estética y en este plano incorporamos algunos conceptos trabajados por Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida acerca de la escritura y la imagen y de la forma de percibir lo escrito y lo visto así, como la condición de la mirada “tocada” por este proceso entre lo visible y lo invisible.

En tercer lugar, desde una perspectiva que viene de las ciencias sociales y la psicología, tenemos presente la lectura de Jonathan Crary sobre las técnicas del observador y la manera en que la subjetividad tiene un viraje radical a partir del siglo XIX, análogo con la manera de comportamiento frente al acto de observar. Posteriormente, se tiene en cuenta la teoría del anacronismo del historiador del arte y antropólogo visual Georges Didi-Huberman para reflexionar en la mirada como pliegue, entre el espacio y el tiempo. Por último, finalizamos con la categoría de movilidad abarcada desde la teoría fenomenológica de Merleau-Ponty y en su extensión por la definición de imagen-movilidad e imagen-tiempo hecha por Deleuze, para comprender la dislocación que caracteriza esta mirada entre el texto y la imagen.

Claro está hasta aquí que la comprensión de una teoría de la literatura a partir de la mirada dislocada como actividad vinculada a la lectura y a texto en sí también en su manifestación bajo la forma de imagen, es un punto obsesivo de esta investigación. No pasa sólo por decir que la literatura tiene una relación compleja con el arte en general o las artes visuales.

A. Al fondo de las imágenes

La mirada o *regard* es aquello que tiene una salida, la abertura de un mundo dice Jean-Luc Nancy (NANCY, 2000b: 81). La diferencia entre ver y mirar (*voir et regarder*) es un tema bastante complejo y tratado por alguno de los autores a los cuales nos referimos. Para Nancy “Ver se ajusta a la esfera de los objetos, mirar lleva al sujeto para atrás” (*Voir se conforme au domaine des objets, regarder porte le sujet en avant*) (NANCY, 2000B: 74-75).

J.L Nancy no es el único en aclarar la diferencia entre una lengua a otra de las expresiones referidas a ver, mirar y observar⁸. En *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel* (1989), Jean Clair aclara que *regarder* (fr) *besinnung* o *sich besinnen* (de) significa reflexionar, relacionar, meditar, produciéndose una suerte de “medusación del sujeto”. Esto expresa, en su doble acepción, volver a revisar lo ya visto para cambiar el juicio y fijar la mirada sobre algo, es decir, hay una necesidad de precisar el pensamiento que puede venir de la confusión o de cuestiones cruzadas.

Volviendo a Nancy, en *Au fond des images* (2003) éste evoca algunos presupuestos de cabal importancia para comprender la relación intrínseca entre la palabra y la imagen: considera que cada una muestra algo, en el sentido de que se muestra a sí misma con sus rasgos visibles. Vale aclarar: el texto presenta la significación mientras que la imagen presenta las formas. En esta dirección, son dos caminos de visualización diversos y sin embargo, se trasponen y homologan en algún punto. Dicha tensión se crea por una suerte de trazo invisible que los atraviesa y al mismo tiempo no pasa por ningún lado, como una especie de línea impalpable.

Este “poder procurado” dice Nancy se actualiza en el acto de lectura o con la mirada (*regard*): “Yo leo un texto y he aquí la imagen, o bien aquí pliego el texto todavía. Mirando la imagen yo la textualizo siempre de algún modo, y leyendo el texto yo lo imagino” (NANCY, 2003, 130)⁹. Retomando las líneas anteriores, la actualización que se produce fundamentalmente por una interpretación, encarna una intensidad y una forma. Por esto, interpretar según esta

⁸ En español la mirada alude a una acción desligada de la concentración, asociada con “hojear” o “ver sutilmente”. En cambio en francés *le regard* que se traduce directamente como “mirada”, refiere al acto de observar “es operar una torsión, una flexión del pensamiento, manifestar una vacilación, una interrupción, regresar detrás, volverse hacia sí mismo para pensar en algo que no había sido pensado todavía” concluye Nancy.

⁹ Cfr : “ Je lis un texte et voici de l'image, ou bien voici plis de texte encore. En regardent l'image je la textualise toujours de quelque façon, et en lisant le texte je l'image” (NANCY, 2003 : 130).

perspectiva, significa llevar intrínsecamente un sentido vivo, es decir, un juego entre intensificación y figuración. Para comprender este vaivén de sentidos que adquieren las palabras y ejemplos de Nancy, él propone pensar la imagen y el texto como la relación del amo con el cuerpo entendiendo esto como que cada uno pone de cierta forma un límite al otro.

Siguiendo esta aclaración, el texto puede ser pronunciado en cualquier momento y por tal razón también ser sustraído de la imagen. Con esto se refiere que el texto sobre la hoja se podría pensar tan sólo como una imagen. El texto, pensado de este modo, va más allá del sentido de las palabras para constituirse como una especie de imagen que penetra en la mente produce sentidos (NANCY, 2003: 125).

B. Los ojos y la cabeza de Medusa

Medusa es una figura emblemática. Seductora y destructora, su emblema es: ven hacia mí, mírame y te petrificaré. Este personaje encarna varios gestos entre los cuales se distingue aquél de petrificar con la mirada. La tensión ocular funciona como la cámara fotográfica que hace disparar su ojo mecánico y de este modo capturar la imagen. Significa entonces que la Medusa en su actitud visual se encuentra estrechamente ligada con la mirada y el ojo, que son sus vehículos de contacto con el mundo.

La Medusa cuando ejercía su poder, era una figura femenina cuya belleza se caracteriza por su cabeza de serpientes y su mirada asesina (Ver Figura II): aquí reside su fascinación¹⁰. Una cabeza portadora de saberes placenteros y peligrosos¹¹. Recordemos que Perseo la decapita, usando posteriormente la cabeza de medusa como arma y amuleto apotropaico para defenderse. El *gorgoneion* (*Γοργόνειον*) es el nombre designado a dicho amuleto y era tal el horror que producía la cabeza de la Gorgona, que ahuyentaba a los enemigos que huían de su mirada. Es decir, funciona igualmente como protección y artificio que aleja el mal.

¹⁰ En el análisis cronológico que Jean Clair hace de la mirada medusiana a través de las diversas manifestaciones artísticas -según el antropólogo visual-, el mal por el mal mismo se puede rastrear por ejemplo en un estado bíblico desde el encuentro de Adán y Eva. En este caso el acto de verse en el encuentro significó la separación del ser, es decir, de la sexualidad. Abrir los ojos constituirse como ser y al mismo tiempo la sensación de estar siempre bajo la mirada de Dios, por ejemplo: “Lo que el hombre vio, al abrir los ojos es la mirada que lo mira” (Cfr.: “Ce que l’homme voit, ouvrant les yeux c’est un regard qui la regarde” (CLAIR, 1989, 26).

¹¹ Nos basamos en la figura de Medusa tomada de la mitología griega y las interpretaciones posteriores en este contexto. Aclaremos esto, ya que el Psicoanálisis, luego de la publicación de S. Freud en 1940 “La cabeza de Medusa” se han hecho interpretaciones orientadas a lo femenino y la sexualidad (de hecho, rescatadas posteriormente por algunos estudios de Feminismo).

La mirada atrae, seduce y otorga un lugar fijo a quien es mirado. Es un poder que encarna la ambigüedad de la muerte¹² y de la seducción erótica. En este punto, la belleza es inseparable del acto de contemplar; lo que nos mata sólo por el hecho de acercarse a la perfección, al gesto perdido. Además “todo arte es una metáfora de la visión, a la vez como actitud fisiológica de la vista, y como emblema de nuestro poder de cambiar el caos en cosmos” (CLAIR, 1989: 25)¹³.

Traer a mención dicho personaje genera en la investigación un punto dislocante en lo que respecta el acto de mirar como arma de doble filo: quiero leer el texto y quiero ver la imagen. Hay un deseo de parte del lector que viene transformándose en la sociedad con los cambios de la sociedad y la forma de ver el mundo. La Medusa encarna el objeto del libro que incluye la imagen frente al lector que se posiciona en ese pliegue. Veo y leo, miro y asisto a una interzona que descoloca y disemina mi atención. Me petrifico ante la imagen, la observo, leo, vuelvo a la imagen. Leo el texto y olvido la imagen.

La mirada medusiana implica también afrontar aquello que nos petrifica. Y asimismo desafiar el miedo de descubrir si retornaremos de aquel momento cara a cara con el pensamiento o si todo se da por perdido. Se dota de importancia a Medusa asimismo en el deseo encarnado en los ojos perdidos (*glaukopis*) que instaura una mirada que arroja sobre los demás seres y objetos revestidos de desesperación. Es decir, apuntar los ojos hacia los de la Medusa, marca la imposibilidad de volver atrás: es un viaje sin retorno al reconocimiento de lo que se encontraba en una instancia previa. Mirar, en este caso, es perderse a sí mismo y la desposesión de la memoria.

Entendemos que existen aspectos sociales de comportamiento del lector en su goce frente al texto y sus necesidades de atención. De este modo, se suscita un deseo que se adecua también al desarrollo técnico de instrumentos que estimulan la mente y pese a eso, los actos de leer o de ver devienen acciones abarcadoras: “El ojo es lo que nos permite tener el mundo a distancia y distinguirnos de éste y también es lo que, desde el cuerpo, nos llama a nuestro destino

¹² La Medusa es un ojo cargado de negatividad, que nos llama desde el “camino duro y helado del cuerpo muerto, a la rigidez cadavérica, que nos rechaza del mundo de lo inerte, de lo mineral, de la ceguera” (Cfr: “parchemin dur et glacé du corps mort, à la rigidité cadavérique, qui nous rejette dans le monde de l’inerte, du minéral, de l’aveugle”) (CLAIR, 1989:40).

¹³ Cfr: “...tout art est une métaphore de la vision, à la fois comme aptitude physiologique de la vue, et comme emblème de notre pouvoir de charger le chaos en cosmos” (CLAIR, 1989: 25).

de ser sustraídos de un todo original. Mirar. Es entonces querer contentar esa carencia, llevar la mirada hacia aquello que ya no somos más”.¹⁴

Aquí se pone el acento en el proceso a través del cual la literatura deviene también un gesto cultural, una mirada atenta hacia la construcción de saberes. Conocer e interpretar se envuelven con las imágenes de la historia a lo largo del tiempo y de la conformación de la subjetividad contemporánea caracterizada por la visualidad como campo que otorga la posibilidad de acción, creación y construcción del arte y la escritura.

La figura de Medusa está presente en varios pasajes del análisis del corpus: la cabeza (que se puede asociar a la literatura): el saber, la memoria, la imaginación y la capacidad seductora del texto que atrae al lector hacia el texto. Así, las palabras, como las serpientes que en la cabeza de Medusa, invitan a la construcción del conocimiento, con todas las implicancias que esto pueda provocar. Por otra parte, los ojos (que se vinculan más a la imagen, a la visión) que también encantan al espectador con sus artimañas de la atención y su visualidad estimulante.

C. La experiencia: entre lo visible y lo invisible

*La lumière des idées combat
avec l'obscurité du fond créateur
et au cours de ce combat
elle engendre le jeu des couleurs
de l'imagination.
(BENJAMIN, 2001: 146)*

Hasta aquí hay algunos argumentos que sobresalen en nuestra propia experiencia con el trabajo con imágenes, textos y sus intervalos (visibilidad, mirada, petrificación. Continuamos con la cuestión de los bordes que sería una manera de entender esta literatura leída *entre* líneas y vista *entre* discursos. La mirada dislocada sigue recorridos entre lo visible y lo invisible, dado que hasta que no se inicia el proceso de lectura, el valor visual de la imagen contiene cierta invisibilidad en su contenido narrativo. Podríamos pensar que el lector está ciego en una primera instancia frente al libro-objeto que nos proponen los escritores del corpus. La visión se adquiere

¹⁴ Cfr: « L’œil est ce qui nous permet de tenir le monde à distance de nous distinguer de lui est aussi ce qui, dans le corps, nous rappelle à notre destinée d’être détaché d’un tout originel. Regarder. C’est donc vouloir combler ce manque, porter son regard vers cela que nous ne sommes plus (CLAIR, 1989: 27)

a medida que se comprende frente a qué está expuesto el lector y su rol de espectador que no se disocia del todo con el del lector.

Frente a la imagen, los bordes singularizan las fronteras del contenido y de las formas. *À dessein, le dessin* (2013) es un breve -pero condensado libro- que parte de una experiencia personal¹⁵ de Derrida en relación con el ojo, la vista y la ceguera. La experiencia suscita una serie de reflexiones en torno a la subjetividad, las formas de percepción y no se podría decir “el arte” en cuanto tal, sino más bien la estética visual que estimula una práctica ligada con la visión hecha *habitus* y lo invisible que se encuentra en las orillas de aquello en sí que se observa (y lo que existe en el pensamiento, en la mente del sujeto que observa).

Jacques Derrida se detiene a recapacitar sobre la cuestión liminar del cuadro a partir de sus fronteras: el marco, o sea, los bordes. ¿Qué pasa en el exterior de la imagen o en este caso, del dibujo? El dibujo se inscribe sobre una superficie de especulaciones teóricas y nos conduce al terreno del discurso. Éste se cuestiona qué es el dibujo y la posible respuesta se indaga en este borde que representa la separación, es decir, un intervalo o la dimensión espacial en sí misma. Pero también es ausencia y en este sentido, dice, pero no nos deja ver nada, no es nada.

Para esclarecer la cuestión del borde, hace referencia a una metáfora óptica como *autoridad* de la mirada, la vista y la luz: la idea o *eidos*¹⁶ (Platón) es una forma que vemos (como el dibujo) y tiene una forma y visibilidad. Si por ende, saber es ver o mirar, el dibujo está atravesado por la ceguera que incluye al ojo y la vista como parte de una autoridad de la mirada que conduce a interpretar. La experiencia de ver está atravesada por la ceguera. En el sentido de la ceguera, ésta puede manifestarse también ante lo visible aun teniendo las condiciones visuales¹⁷.

¹⁵ La anécdota es esta: al filósofo se le encarga de seleccionar una serie de dibujos del Archivo del *Musée du Louvre* en París del S. XX y XXI, organizarlos y presentarlos. Por supuesto, en el mismo contexto será exhibida la selección llevada a cabo por él. Entre cuestionarse si es capaz de argumentar o al menos hablar sobre el arte, le sucede un fenómeno corporal que afectará dicho mandato: su rostro queda paralizado. En tal parálisis, la vista es la condición más afectada. Escribir sin ver, es para él como levantarse de noche para anotar un sueño. Lo que se podría interpretar como una trance entre el estar y no, entre ver y no ver, entre el estado onírico y los saberes que nos proporciona y la el saber dado por la reflexión lógica del pensamiento. De esta experiencia con el propio cuerpo y el factor de la ceguera, es que Derrida comenzará a construir una serie de conceptos a partir de este acontecimiento que son constituyen un material fundamental para la mirada dislocada en su vínculo cuerpo-escritura, escritura-imagen. Las interzonas u orillas “bordes” del cuadro mismo, de aquello que vemos u observamos con más o menos detenimiento, es lo que fundamenta su teoría podríamos decir filosófica de la imagen. Y de esta teoría surge otra, a nuestro juicio, literaria. Por cierto: la muestra se llamará “*Mémoires d’aveugle*” (Recuerdos ciegos).

¹⁶Sobre esta cuestión de l'idée o *eidos*, Ginette Michaud reafirma que para Derrida la figura eidética se asocia con encarar la problemática de la mirada. Quiere decir, exponer la vista a la vista misma por decirlo. Y por este motivo asimismo Derrida afirma de manera contundente que el nacimiento de la imagen se relaciona estrechamente con la invención u origen del dibujo (MICHAUD, 2013).

¹⁷ Vinculado al acto de ver y la imposibilidad de visión, respecto a la ceguera como experiencia “La ceguera podría

La experiencia y la percepción van juntas, pero no son lo mismo¹⁸. El recorrido por el dibujo condice con el pensamiento de Derrida referido a la experiencia en cuanto viaje, un desplazamiento, un cruce en el espacio. El ciego es quien hace la experiencia de atravesar el espacio sin verlo. El ciego también tiene miedo de caerse (o está siempre al borde de equivocarse, de dar el paso falso) y utiliza sus manos para protegerse de una posible caída. El juego de palabras entre aquello que designa la figura gráfica, la representación de la forma, el contorno de la línea (*dessin*¹⁹) y la intención, la idea, la especulación (*dessein*). Elipsis es un concepto que refiere a la escritura y al dibujo en la medida que para Derrida las palabras resisten a la tentación de nombrar o de describir.

Continuamos con la reflexión de Derrida sobre la experiencia de ver y leer y como resultado, aquella de escribir. La primera hipótesis se dice sin rodeos: el origen del dibujo fue una determinada experiencia, una determinada aprehensión de la ceguera. Existe un recuerdo a partir de la sombra, es decir, de la memoria o la huella de lo invisible. Como mejor exponente de esto, *L'histoire de l'œil* de Georges Bataille (La historia del ojo) de algún modo es una historia de la vista amenazada²⁰. Esta conjetura, la extendemos hacia un horizonte interpretativo propio, denominando esta amenaza como “la mirada del acecho” que se analiza al final de la investigación en los territorios corporales.

La segunda hipótesis a la que recurre Derrida, emerge de una argumentación de Merleau-Ponty acerca de lo visible y lo invisible: hay invisibilidad que pueda estructurar el campo de la visibilidad. Por lo contrario, no hay viceversa ya que sería imposible que la visualidad de lo visible sea realmente visible. Al respecto, continúa con la afirmación: la experiencia del dibujante se plantea como deseo intenso de ver y de mostrar, exponiendo²¹.

ser la misma experiencia de la vista. Hay un punto entre lo visible y lo invisible, entre la ceguera y la vista o la lucidez, no hay oposición donde el máximo de luz o de visibilidad ya no es distinguible de la invisibilidad o en la oscuridad” (Cfr: *L'Aveuglement pouvait être l'expérience même de la vue. Il y a un point où entre le visible et l'invisible, entre l'aveuglement et le voir ou la lucidité, il n'y a plus l'opposition où le maximum de lumière ou de visibilité ne se distingue plus de l'invisibilité ou de l'obscurité* (DERRIDA, 2013: 24).

¹⁸ Al remontarse a los tiempos de los griegos y hasta la fenomenología, Derrida dice que todo comienza con la vista incluso el punto de vista tiene como requisito la condición de los visible.

¹⁹ Este primer término hace referencia a aquella “experiencia inexperimentada” de lo que no tiene *rien à voir*. Derrida afirma que “las palabras también son trazos (...) rayones a través de los cuales se ve sin ver nada” (Cfr: “les mots aussi sont des traits (...) des rayures à travers lesquelles voir sans rien voir”) (DERRIDA, 2001: 18).

²⁰ *La historia del ojo* según Bataille, para Derrida constituye la historia de la vista. Trae a mención a Bataille ya que dice que el dibujo nace del gesto de una mujer de trazar el contorno de lo invisible. Particular encuadre de lo sexual en el origen la historia de la vista, a la cual no entraremos en cuestiones de discutir el “sexo” de dicha historia.

²¹ Extendemos esto, agregando “que la experiencia y el deseo intenso del dibujante no pueden quejarse por esta ceguera de la mancha ciega o de la ceguera esencial. El dibujante como vidente es alguien que lo hace mejor que otro, la experiencia ejemplar de la ceguera y que busca no solamente mostrar a los ciegos todo el tiempo, sino mostrarse, exponerse a sí mismo como ciego” (Cfr.: “que l'expérience et le désir intense du dessinateur ne peuvent

Pensemos en el proceso de escritura para cerrar parcialmente la propuesta de Derrida: el escritor de alguna manera, hasta que no logra plasmar en la hoja aquello que quiere mostrar, no concretará la consecuencia de tal acción o anhelo expresada *a posteriori* en la lectura. El acto de leer será un deseo encontrado, como decía Nancy, de la imagen y el texto, de ambas texturas en el caso de nuestro corpus (la piel del papel y la piel de la imagen, parafraseando a J.L Nancy y F. Ferrari).

D. Jonathan Crary: percibir y observar

Para entrar de lleno en la lectura con un tinte socio-psicológico, se insiste nuevamente en pensar de manera contemporánea visualizando una literatura que incorpora dispositivos visuales. Pareciera que el acceso al viaje propuesto por la escritura necesita de un vehículo, un medio que lleve las alegorías literarias a una zona de interpretación a través de imágenes. Cuando nos posicionamos frente al texto como lectores, se trata de un papel con letras (es decir, dibujos gráficos que se ordenan por una lógica gramatical), el cual necesita de nuestra atención para poder ingresar al mundo ficcional. Sucede en cualquier acto de lectura, sea estrictamente de ficción o científico. Esto quiere decir que para adherirse a este pacto de lectura, el sólo hecho de mirar no garantiza la inmersión en el libro. Es preciso entonces, concentrarse en entender lo que esas letras nos dicen, y para eso precisamos de fijar la atención en el texto.

La preocupación por la mirada dislocada está relacionada con el planteo del paradigma de atención pensada “como una constelación de textos y prácticas, es mucho más que una cuestión de la mirada, de ver, del sujeto sólo como un espectador. Le permite al problema de la percepción de ser extraído de una ecuación simple con la cuestiones de visualidad”²².

Crary plantea una vuelta de tuerca epistemológica del sujeto en la sociedad frente a la observación del mundo y la imagen basándose en estudios de la percepción del arte y en el

pas s'affairer autour de cet aveuglement de la tache aveugle ou de cet aveuglement essentiel. Le dessinateur comme voyant est quelqu'un qui fait mieux qu'un autre, l'expérience exemplaire de l'aveuglement et qui cherche non seulement à montrer des aveugles tout le temps, mais à se montrer lui-même, à s'exposer lui-même comme aveugle) (DERRIDA, 2013:39).

²² Cen: “attention as a constellation of texts and practices, is much more than a question of the gaze, of looking, of the subject only as a spectator. It allows the problem of perception to be extracted from an easy equation with questions of visuality” (CRARY, 1999: 2).

desarrollo de diversos aparatos que producen un corte en la visión. Lo que consideramos a partir de esto, es cómo la literatura en cierto modo también ocupa un lugar en la sociedad y requiere de nuevas prácticas de lectura ante la ruptura de la mirada. Apostamos a pensar que la conjunción entre la literatura y la imagen son formas que irrumpen en la literatura contemporánea cuyo proceso va de la mano con aquellas técnicas y avances del escenario tecnológico que cada colectividad va poco a poco incorporando, es decir, normalizando. Por eso en el corpus hacemos hincapié en escritores que se proponen experimentar a través de la imagen para reformular la literatura misma y el valor de la escritura, traspasando epistemológicamente el canon literario.

El pensador Jonathan Crary nos ayuda a corroborar la cuestión antes formulada: según él, hay un proceso considerado por la sociedad como un acto privilegiado. Esta práctica refiere al acto de observación. Por ende, existe un comportamiento de lectura y de comprensión que está estrechamente asociado al estar atento. En este sentido, la atención se vincula a un valor positivo en la sociedad ya que permite al individuo construir bases de saber. La distracción, por el contrario, predomina como una suerte de antivalor socio-cultural porque estaría refiriéndose a la falta de productividad del individuo. Este proceso demuestra de qué manera rige un fuerte predominio del esparcimiento como característica de la subjetividad contemporánea.

En *Techniques of the observer* (1988), J. Crary se expresa de una manera más detallada en el comportamiento del sujeto en relación con los advenimientos técnicos del S.XIX. Específicamente, el tema de la luz y la luminosidad que se comienza a estudiar desde perspectivas de la física óptica y los estudios de la visión²³ encarados desde la psicología. Es interesante notar que evidentemente mucho antes ya de la emergencia de la fotografía, el ojo como órgano de percepción y las formas retínicas construyen un sujeto moderno consciente de sus capacidades y limitaciones de visión y en consecuencia, de percepción y forma de análisis de la realidad que lo rodea.

Resulta de cabal importancia el cambio epistemológico que se presenta en la mirada difusa, es decir, el mirar en lugar de ver. El sujeto a partir del S.XIX²⁴ se caracteriza por la

²³ Crary resalta el interés de las manifestaciones ópticas y las maneras de percibir en los escritos de W. Goethe acerca de las teorías del color. Recordemos en este caso también que Walter Benjamin en *Fragments* (2001), de manera similar, se esbozan algunas ideas en torno al color, desde el arco iris hasta la percepción de los niños de los colores.

²⁴ Como fenómeno óptico, Crary se detiene en explicar el alcance de la *after image* de la retina, es decir, aquella imagen que queda en el oscuro de la invisibilidad y la ceguera en forma de luz sellada visión por algún momento. Con esto se alude a una suerte de presencia de una sensación que permanece a pesar de que se evanesce el estímulo, como si fuera una manifestación autónoma de la visión. Crary argumenta que dicha *afterimage* (AI) en un primer

capacidad de focalizar la atención gracias a los múltiples estímulos y su yuxtaposición que así mismo han generado modalidades permanentes de direccionamiento de la atención para que no resulte en "distracción".

Una primera consecuencia de la mudanza de comportamiento en el S. XIX tiene que ver con el observador que se transforma en objeto de investigación²⁵. Como consecuencia de un proceso que se desarrolla ya desde el siglo anterior, otro rasgo fundamental es que los objetos y dispositivos emergentes en este período se vinculan con el desenvolvimiento de una cultura de masas. El observador se ve influenciado por las ciencias en el proceso epistemológico de conocimiento, así como en la manera de percibir la corporalidad en relación a este hecho (por ejemplo, en las prácticas que envuelven la manera de leer, de observar).

Corporalidad estrechamente ligada a la visión y la subjetividad en la manera en que se privilegia la experiencia del sujeto en relación con las formas de visualidad u ópticas en general²⁶. Las sensaciones se estudian de un modo científico y a su vez claro está que los individuos comienzan en carne propia a percibir la temporalidad y espacialidad del entorno de forma diversa. En cierta manera esto acarrea un gran vuelco en las modalidades de poder: el tiempo se comienza a controlar con la visión, la duración de ésta y su alcance.

Con respecto al acto de leer, este enfoque es esencial dado que el hábito de lectura en el área de la literatura, fue transformándose paralelamente al proceso de distracción que la sociedad técnica fue estimulando. En esta dirección, la literatura puede ser vista como una disciplina que requiere de concentración y sobre todo de una particular atención para poder ingresar en el mundo autónomo que la ficción crea a través de lo textual.

Además coincidimos con el autor en la cuestión de la visión se ha puesto en jaque en los estudios recientes pero a veces teniendo en cuenta la visualidad como efecto de relaciones de

lugar "permite al pensamiento sensorial de la percepción cortar con cada relación necesaria vinculado con un referente externo" (Cen: "allow the thought of sensory perception cut from any necessary link with an external reference" (CRARY, 1988:9); como segundo rasgo, la temporalidad es un componente que no escapa a la observación. Esto se debe a la visión autónoma, esto es: a la presencia de la sensación a pesar de la falta de estímulo.

²⁵En el S.XIX la imaginación visual adquiere una importancia para el sujeto de la época. La fotografía y el estereoscopio como dispositivos visuales cambian la percepción del espacio y esa distancia de quién mira y es mirado. Estos cambios afectan tanto a la ciencia como a las relaciones entre los individuos de la sociedad.

Pese a esto, en el S.XVIII se produce un gran salto al siglo XIX que va del utilitarismo al instrumentalismo. Sería casi lo opuesto en términos de percibir y percibirse en el espacio socio-cultural e ideológico. Crary arguye que desde 1820 hasta 1840 hay una interacción con los dispositivos visuales de una manera similar al del cuerpo con la máquina. Mucho antes que la cámara fotográfica nombra varios artefactos que modifican el comportamiento del sujeto en la sociedad (el *Fenaquistiscopio*; el *caleidoscopio*, , *estereoscopio*, *diorama* por ejemplo)

²⁶ Por ejemplo, es curioso el caso del estereoscopio en el S. XIX que se considera como un objeto obsceno ya que estimula la imaginación pornográfica.

poder o como caso aislado. Para nosotros es un desafío tomar la teoría de Crary para trasladarla al campo hermenéutico de la literatura. En *Suspensions of Perception* (1999) el autor analiza de manera detallada algunas obras de arte del Impresionismo, en tanto nosotros leeremos libros que plantean el juego de la visualidad.

Crary asimismo señala que con las nociones de perspectiva y punto de vista, en el arte va cambiando la mirada ya desde el Renacimiento. Sin embargo, recién desde el S. XIX cuando se comienza a identificar este proceso del mecanismo de atención en relación con la percepción. Esta mirada tiene que ver con las prácticas sociales y con un cambio de subjetividad fundamental. Por este motivo, se podría argumentar que una de las causas por la cual la contemporaneidad incorpora la materialidad de la imagen en la literatura, se asocia con una subjetividad contemporánea caracterizada fuertemente por la dispersión.

Por ende, el hecho de incorporar la imagen al texto parece en cierto modo adecuarse al sujeto contemporáneo y sus hábitos de lectura así como a las prácticas sociales asociadas a la técnica. En este doble sentido, social y artístico, es que concebimos la entrada de la imagen en la literatura. El intersticio entre ambos dispositivos produce lo que rotulamos previamente como mirada dislocada. Una lectura que propone un juego cuyo pacto lúdico emerge de ambos elementos visuales y de escritura en una trueque se sentidos permanente. A su vez, la emergencia de nuevas formas de tecnologías del espectáculo muda varias prácticas y representaciones del individuo.

E. Didi-Huberman: ¿Anacronismos narrativos?

El acto de ver como pliegue, o sea, como “ineluctable modalidad de lo visible” -dice Didi-Huberman (2010)-, parece imprescindible para remarcar la cuestión de la lectura que se bifurca entre la materialidad visual y la escritura: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Intentamos acercarnos a la literatura parafraseando el título de uno de los consagrados libros de George Didi-Huberman ya que lo que vemos tiene un sentido, nos concierne y adquiere valor. El concepto de aura de Walter Benjamin²⁷ es retomado para recuperar la idea de espacio e inscribir

²⁷ Al seguir la trayectoria de G. Didi-Huberman se nota que sigue tres hilos teóricos en el período de estudios a partir, por menos del 2000: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein. Especialmente en los libros *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010) y *Ante el tiempo* (2006) que luego en francés entre los años 2010 y 2014 se han

la paradoja visual basada en la doble distancia temporal y espacial. Esta doble distancia emerge de la cuestión entre lo mirado y quien mira. Es en esta liminalidad donde el aura se instala como manifestación particular, dotada de una originalidad única. Paralelamente, hay un presente anacrónico que se vincula con la experiencia aurática. Al entender esta lógica, comprendemos por qué el autor rescata la noción de aura destacando la importancia de su espaciado obrado y labrado. Otro aspecto relevante del aura es que posee “un poder de la mirada prestado a lo mirado mismo por el mirante: “Esto me mira”, decimos.

Para el autor, desde el momento en que estamos ante una imagen también estamos frente al tiempo. Esto significa que contiene una memoria y un porvenir en sí en mayor intensidad que quien la mira. El anacronismo es un concepto que refiere a la imagen y los múltiples y diferentes tiempos que ésta contiene. Si nos detenemos en esta afirmación (tan solo simple en apariencia), no sólo la imagen es anacrónica, sino también la literatura. De hecho ¿existe literatura no anacrónica? Cada ficción y cada acto de leer también estarán sujetos de alguna manera a una camada de tiempos que el libro aún: “Estamos *ante el muro* como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de *tiempos heterogéneos que forman anacronismos*” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 39)

La cuestión temporal, a nuestro juicio, no sólo se insta en el método de ver la imagen o en la experiencia anacrónica de la imagen. La mirada dislocada en tanto que se escinde entre los dos dispositivos que marcan temporalidades diversas, también instala una relación ambigua con la palabra. Según Didi-Huberman, el anacronismo ante la imagen produce diversas reacciones dada la superposición de tiempos heterogéneos que contiene en s

Agregamos a esta reflexión centrada exclusivamente en la historia de imágenes que la historia literaria también es anacrónica, si tenemos en cuenta la definición antes dicha de

publicado obras aún no traducidas al español como *L'oeil de l'histoire* (4 tomos), *Essayer voir* (2014) entre otros) A la luz de esta lectura, los tres autores serían quienes han puesto en la genealogía cultural y filosófica del arte, a la imagen en el centro de su práctica histórica y dedujeron una noción de anacronismo en la reflexión del tiempo. Primero, Aby Warburg es un historiador del arte que fundó una antropología histórica de las imágenes y desarrolló el concepto de supervivencia. Las imágenes son “largas duraciones” y “grietas del tiempo”, latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 73). Walter Benjamin (a quién seguimos de cerca en nuestra investigación), por otra parte, inaugura una historia de las imágenes a través de la práctica epistemo-crítica del montaje que induce un nuevo estilo de saber y de tiempo histórico. Finalmente, Einstein abrió nuevos problemas teóricos ligados a la imagen y lo que él denomina como “paradoja visual”. Se percibe aquí una triple apuesta: arqueológica (“para ahondar a través de los espesores del olvido que la disciplina no cesó de acumular respetos de sus propios fundamentos” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 78) anacrónica (para remontar) y prospectiva: para reinventar los debates de la imagen y el tiempo.

anacronismo. Ahora bien, ¿qué temporalidad se nos plantea ante nuestra mirada cuando las narrativas anacrónicas se superponen?

A partir de la pregunta sobre la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen y sus consecuencias para la historia del arte, el anacronismo sobresale por su virtud dialéctica. El anacronismo surge del pliegue de la relación entre imagen e historia ya que las imágenes tienen una historia (DIDI-HUBERMAN, 2010:48). De esta manera, la temporalidad es reconocida en la imagen por el elemento histórico que la produce (anacrónico).

Es interesante notar que así como existe una historia de imágenes²⁸ la cual asimismo es aquella de los objetos temporalmente impuros y complejos. ¿Qué haría pensar que la literatura no lo sea? Cada texto es una imagen y en este sentido es el relato de la diversificación de las ideas percibidas a través de la experiencia de lectura y el contacto con la historia.

F. La movilidad

El movimiento en el espacio y en el tiempo expresa mutaciones, transformaciones, es decir, cuando la mirada se abre hacia el libro que contiene imágenes, se pliega, se bifurca, se disloca. Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu* (1986) parte del ejemplo del pintor que pinta con su cuerpo, es decir, poniendo el cuerpo. En este sentido es que se concibe el cuerpo como un entrelazado de visión y movimiento cuya movilidad permite al sujeto estar en el mundo visible y formar parte de él. Es cierto también que la visión se sujeta al movimiento y “no se ve sino lo que se mira (...) *Todos mis desplazamientos* figuran por principio en un rincón de mi paisaje, son transportados al mapa de lo visible” (MERLEAU-PONTY, 1986: 11)

Dentro de su teoría fenomenológica de la percepción²⁹, el filósofo tiene una forma

²⁸ Se analizan diferentes expresiones y manifestaciones de la imagen. Es el ejemplo de la imagen-matriz producida por estar en contacto directo de la materia. Según el autor, se asemeja al torbellino en tanto algo dinámico y destructor. En cambio, la imagen-malicia se concibe como un rompecabezas del tiempo o lo que Benjamin considera dentro de la Historia del arte a contrapelo “Tomando las cosas a contrapelo es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas” (DIDI-HUBERMAN, 2011:137).

²⁹ Cabe aclarar aquí que el corpus para concretar la teoría, la metodología e incluso la metáfora de las narrativas como territorios, está toda atravesada por la teoría fenomenológica, particularmente por el libro de Merleau-Ponty *Le visible et invisible* (1964). Decidimos dar por sentado las bases de dicha corriente, dado que todos los autores trabajados aquí, se extienden en el campo estético pasando por alto pasajes fundamentales del libro. Por eso, vamos directo a lo central que elabora cada autor, articulándose siempre con lo visible y lo invisible y con la percepción fundamentada en la visión, entendida éste como proyección también hace adentro del sujeto, es decir, explorando la interioridad, sea en la lectura, el pensamiento por ejemplo, así como lo palpablemente existente en un contexto

interesante de metaforizar tanto el cuerpo como la visión en forma de mapas. La mirada traza una suerte de mapa al moverse por el espacio. En este sentido, el cuerpo inserto en la sociedad y en el mundo, se percibe en su palpable videncia; es decir, entre en la percepción visible, entre quien toca y lo tocado “entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de cruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre el que siente y lo sensible” (MERLEAU-PONTY, 1986:14)³⁰.

Refiriéndose a la contemplación de un cuadro, el cruce entre la imagen y la palabra queda sugerido, desde nuestra lectura, por el vínculo entre la imaginación y la visión interior, contribuyendo a pensar en la mirada y la textura imaginaria de lo real. Indicamos pues, que existe una mirada del adentro, como un tercer ojo que ve los cuadros y las imágenes mentales. Esta mirada interior, se traza en los territorios del *nostos*, y podemos también notarlo en las cuatro figuras que abren este texto.

Desde esta perspectiva, el ojo ocupa un rol clave para ver el mundo y aquello que puede concebirlo como cuadro con la imaginación de lo percibido. Ver es también, como decía Crary, una técnica. Pues observar, además, exige una concentración mayor en aquello que se ve. Entonces, toda técnica se transforma en corporal en la medida que a través de la carne (lo vivido) es que se accede a un nivel de percepción.

Según Merleau-Ponty, la visión se “desdobla”: por un lado, hacia un plano reflexivo que conforma el juicio y torna original y única determinada lectura de signos. Por otro lado, la visión que introduce “entre el espacio y el pensamiento el orden autónomo del compuesto del alma y cuerpo”. La visión en sí genera una “cuestión de piel” en la forma de percepción del mundo, como por ejemplo pueden ser los colores. La visión “es el medio que me es dado para estar ausente de mí mismo, asistir desde adentro a la fisión del Ser, al término de la cual solamente me cierro en mí” (MERLEAU-PONTY, 1986: 61)

Vinculado con la movilidad de la mirada que se desplaza en el espacio de la hoja y en los tiempos narrativos, Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II* (1987), torna sobre algunos preceptos trabajados en el primer tomo referidos a la imagen-movimiento³¹. El

real y social.

³⁰ La cuestión perceptiva entre lo táctil y lo visual, o sea, entre la mano y el ojo, está presente en las obras surrealistas con bastante énfasis. Como luego veremos, incluso el mismo Breton en el Manifiesto del surrealismo, habla de esta “chispa” a la cual se refiere aquí Merleau-Ponty.

³¹ Ahora bien, la imagen-movimiento tiende a querer expresar un todo y por eso de manera subrepticia, también representa dimensiones temporales. Es el motivo por el cual la imagen-movimiento se disloca: por una parte, hacia un conjunto de imágenes similares, como por ejemplo, un texto; por el otro lado, dependiendo de la movilidad, más allá del grupo de imágenes en el cual esté inserto, cambia. Por eso, la imagen-movimiento no necesariamente

ejemplo del cine mudo resulta interesante para comprender esta idea de movilidad de la mirada: ya que debe entrelazar la imagen vista y la imagen leída: al estar privado de sonoridad, los labios se mueven sin emitir palabra, es decir, la palabra viene posteriormente (en general), como segunda función del ojo.

En este sentido, el discurso no se escucha, pero se ve; con el cine sonoro, Deleuze arguye que la imagen visual se modifica porque se desarrolla la capacidad de “ver con el oído” y por ende, la imagen visual se desnaturaliza. De esta reflexión se desprende que “la imagen visual muestra la estructura de una sociedad, su situación, sus lugares y sus funciones, las actitudes y los roles, las acciones y reacciones de los individuos; en suma, la forma y los contenidos” (DELEUZE, 1987: 298).

Como bisagra con lo antes dicho, la mirada dislocada puede construirse también a partir de este argumento más rancièriano el cual sostiene que ver algo como arte en cierto modo también quiere decir mirar dos cosas al mismo tiempo sin que sea un *trompe-l'œil*. Resulta interesante este punto que parece atravesar el libro *Le destin des images* (2003) y es lo que el filósofo denomina como *nouvelle visibilité*³². Por lo tanto, este recorrido confirma que la mirada literaria se disloca: ve, observa y contempla la propia escritura. Da lugar para que la imagen ingrese en su espacio literario, generando una literatura que se extiende por territorios narrativos desconocidos.

remite a dimensiones espaciales, sino también a movimientos como la luz o a movimientos afectivos (el alma, por ejemplo).

³² Los antecedentes de esta nueva visualidad, dice, se trazan ya con Bataille como *pensée de l'informe*; con Merleau-Ponty como *mimesis originaire*; o Deleuze como *le diagramma deleuzien*.

CAPÍTULO II
ENTRE LITERATURA E IMAGEN
METODOLOGÍA: IMÁGENES MENTAL, POÉTICA, TÁCTIL Y CORPORAL

Les mots, les images, les touchers sont cruels.
Je n'écris pas ce que je croyais penser
(André Breton, *Le surréalisme et la peinture*)

A modo de hipótesis se propuso que a partir de las vanguardias, la literatura del S.XX se piensa como imagen. Ahora bien, para desarrollar esta idea, proponemos cuatro categorías de imágenes que emergen de la literatura, a nuestro juicio, y tornan a ella vinculándose con dispositivos visuales al mismo tiempo. Es decir, el hecho de haber establecido un cuarteto de imágenes (mental, poético, táctil, corporal³³) para entrar de lleno en el plano de análisis textual tiene su fundamento. La justificación a dicho recorte, se remonta en el proceso genealógico de la postura de un lector-espectador en la construcción de la mirada dislocada y con el gesto de tomar el libro para inmiscuirse en la ficción. En este proceso, lo ocular se abre arrojando una visión hacia la reproducción de un cuadro, por ejemplo, o una fotografía, para luego bifurcarse nuevamente hacia las palabras, hacia el texto.

Por lo tanto, en el corpus de esta investigación predomina una literatura emergente a partir del S. XX con potencialidad, que experimenta con elementos plásticos para reformularse, es decir, que se teoriza con su propia imagen aparentemente vacía de palabras (la escritura) y de frente a la materialidad visual (imagen) con otras disciplinas artísticas. Dichas disciplinas refieren a maneras de concebir el sujeto cultural y de analizar los objetos de estudio tomando una u otra posición como estrategia en el campo de producción literaria. Por este motivo, la “clasificación” a primera vista de estas cuatro imágenes, no trata de privilegiar una imagen sobre

³³ En cierto modo, nos hemos guiado por la iniciativa estudiada por Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, (1983, Paidós Comunicación: España) donde establece cinco tipos de imágenes para un análisis cinematográfico: Imagen-movimiento, imagen-percepción, imagen-afección, imagen-pulsión e imagen-acción. En el segundo tomo, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, (1987, Paidós Comunicación: España) luego de la trayectoria previamente trazada, propone la llamada imagen-movimiento. De manera bastante similar, Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010).

la otra, sino de articularlas en una actitud perceptiva que persiste en la lectura e interpretación de los libros-objeto.

De hecho, desde lo interdisciplinario del abordaje asumido aquí, repensar la literatura implica, a nuestro juicio, incluirse en el intento de delinear una subjetividad contemporánea marcada por una mirada dislocada que coloca al sujeto lector fuera de lugar. Con esto se pone el acento en comprender el comportamiento del sujeto ante el objeto libro, ante el sujeto literatura y frente a la imagen que está ahí diciendo, textualizando y exhibiéndose de forma narrativa y visual.

Por consiguiente, estas cuatro dimensiones de imágenes presentan el tránsito entre literatura e imagen: la imagen mental construida sobre la memoria y el pensamiento, a partir de las teorías, en primer lugar; como parte esencial de la imagen mental, nos basamos en los estudios del *ars memoriae* revisadas por Philippe Dubois y Francis Yates y luego pasamos a revisar la imagen-pensamiento de Jacques Rancière. El recorrido continúa con la imagen poética que se define en el pensamiento alegórico antes expuesto en el apartado teórico, y se extiende con definiciones del mismo André Breton en diversas obras del autor. Luego, la imagen táctil refiere a teorías basadas en la fenomenología y ampliadas al campo estético y visual, hechas por G. Didi-Huberman, J.L Nancy y J.Derrida, Este abordaje de las imágenes es fundamental para llegar a comprender a nivel teórico y alegórico el concepto de mirada dislocada antes propuesto fundamentalmente como propuesta metodológica de análisis del corpus. Por último, la imagen corporal es tomada en cuenta a partir de las propuestas de Georges Bataille y la continuación de esta perspectiva planteada por G. Navarro, finalizando con apenas un aporte que rescatamos de la escritura hecha carne (según Jacques Rancière).

A. IMAGEN MENTAL

Ars memoriae

En el esfuerzo de leer la relación de dos dispositivos en fricción en el S. XX, como lo visual y lo gráfico; implica imaginar y posicionarse frente al intersticio, generando experiencias de lectura, como puede ser la del espectador ante una fotografía, por ejemplo. Si nos centramos en la articulación teórica de la imagen mental con la literatura, cabe remontarse a la época de los griegos: el *ars memoriae* (que luego retomarían los latinos con gran fervor e interés por dicho arte³⁴), que tiene como musa a la Nemotecnia. La memoria, sin ir más lejos, es un valor adjudicado a la construcción del saber. Dicho saber, puede estar asociado a la experiencia y a la palabra.

Volver a los griegos contribuye a trazar una genealogía de la mirada dislocada, debido al vínculo con el *locus* o *loci* mental que poseía una gran importancia en este arte. Los griegos inventaron el *ars memoriae* “este arte busca memorizar a través de técnicas de impresión de “lugares” e “imágenes” en la memoria”³⁵.

Veremos cómo el corpus seleccionado está estrechamente ligado a esta experiencia de la literatura de libros que incluyen la imagen más allá de la impresión de la palabra y de la imagen en la memoria. Esto remite al hecho de dislocar la mirada, que va más allá de “sacar de lugar”: es un acto creativo donde se fomenta cierta distracción y a su vez una tensión que suscita este desplazamiento entre los dispositivos escritos y visuales.

³⁴ Cabe aclarar que la corriente psicoanalítica y en particular con Sigmund Freud, desde el advenimiento del Psicoanálisis como ciencia en el S. XIX, vienen desarrollando varias categorías asociables a este arte de la memoria. Sin embargo, nuestro eje de investigación está lejos de intentar establecer un vínculo entre Literatura y Psicoanálisis.

³⁵Cen: “this art seek to memorise through a technique of impressing “places” and “images” on memory “) (YATES, 1999: xi).

Dislocar, poner fuera de lugar, desplazar el *locus*: por ahí pasa este arte, afirma F. Yates³⁶. Los griegos dejan una aureola o una huella, ya que es imposible³⁷ pensar sin una imagen mental. Esta imagen mental, continúa Yates, en tanto que impresión sensorial, se asemeja a una especie de retrato pintado. En las fuentes latinas que retoman estos preceptos, sea *Ad Herennium* como *De oratore* de Cicerón, persiste la siguiente idea: “El arte de la memoria es como una escritura interior” (*The art of memory is like an inner writing*) (YATES, 1999: 6). La cita es clave para comprender esta relación del texto como imagen también, es decir, la palabra, la literatura en sí como una imagen, en forma de alegorías del mundo.

Conectamos esta lectura, para prolongar este enfoque, con la de P. Dubois quien considera el *ars memoriae*³⁸ como rasgo intrínseco de la fotografía. Para ser más concisos, exponemos un ejemplo: en esta manifestación de la escritura con la mente, se puede también concebir la memoria como una serie de fotografías, es decir, como un álbum fotográfico a partir de la mirada arrojada hacia determinada representación donde a partir de diversas asociaciones y recuerdos se activan y movilizan. De igual manera, podría pensarse la memoria como una gran biblioteca que posee varios ejemplares de lo ya leído por la humanidad o cómo se lee o interpreta aquello que escribimos con la mente, con la tinta del pensamiento.

Apoyándonos en este primer acercamiento, la fotografía es pensada como aparato psíquico y se vincula en cierto modo con la literatura en cuanto viaje por zonas imaginarias, es decir, como pensamiento alegórico e igualmente, como fuente infinita de conocimiento. Para desenvolver este tema, en los dos últimos capítulos del libro *O ato fotográfico* (2010), Philippe Dubois nos coloca frente a la encrucijada de la fotografía y la escritura en su mixtura

³⁶ “Un locus es un lugar fácilmente captado por la memoria, como una casa, un espacio intercolumnar, una esquina, un arco, o similares. Las imágenes son formas, marcas o simulacros (*formae, notae, simulacra*) de lo que queremos recordar” (Cen: “A locus is a place easily grasped by the memory, such as a house, an intercolumnar space, a corner, an arch, or the like. Images are forms, marks or simulacra (*formae, notae, simulacra*) of what we wish to remember” (YATES, 1999: 6).

³⁷ Aquí Yates se apoya en el pensador griego Simonides. “La historia de Simonides, con la espantosa evocación de rostros de personas sentadas en su lugar en un banquete, antes de su horrible final, sugiere que las imágenes humanas eran una parte integral del arte de la memoria que Grecia transmitió a Roma”. (Cen: “The Simonides story, with its gruesome evocation of the faces of the people sitting in their places at the banquet just before their awful end, may suggest that the human images were an integral part of the art of memory which Greece transmitted to Rome” (27) Véase el capítulo “The Art of Memory in Greece: Memory and the Soul”. Págs. 27-50. (YATES, 1999: 6).

³⁸ En realidad si leemos el libro de Francis Yates nos damos cuenta que P. Dubois en el capítulo el cual desarrolla el arte de la memoria en relación con la fotografía, hace hincapié en los conceptos de Yates (incluso utiliza varios de sus conceptos sin citarlos de manera explícita o haciendo mención al autor).

íntima e indisociable. En este plano visual, será la fotografía quien posee características específicas y se considera como aparato (*appareil*) psíquico estimulador³⁹.

Bajo el título “Palimpsestos, la fotografía como aparato psíquico: principio de la distancia y arte de la memoria”, parte de la base del concepto de aura de Walter Benjamin para llegar al principio de distancia que genera el ancestral arte de escribir con la memoria. Al seguir algunos postulados freudianos, Dubois trae a mención la imagen latente como aquella que permite a la mirada acceder a la imagen revelada en el tiempo de la contemplación real. Es así que, de la presencia en la ausencia, nace la obsesión; de la proximidad en la distancia se produce el mismo efecto y gracias a esta complejidad es que se gesta el aura de la fotografía.

La fotografía como arte de la memoria está estrechamente vinculada con estas obsesiones, ya que desde esta perspectiva la fotografía es siempre imagen mental en el sentido equivalente del recuerdo (DUBOIS, 2010). Las fotografías recorren el pensamiento y construyen el saber que posee cada individuo. Tal como lo argumentamos con precedencia, el acto de leer un libro o una poesía es similar al acto de conservación de las imágenes en forma de pensamiento. Al igual que la imagen, la palabra contribuye al saber y la acumulación de narrativas.

Si para Dubois la fotografía es imagen mental, aquí agregamos que la literatura también se conforma por el encadenamiento de imágenes mentales, como el pensamiento alegórico, por ejemplo. Esto se corrobora al volver a los orígenes duales de la imagen en la manifestación de la *ars memoriae*. En primer instancia, la imagen permanece en la figura escritural o en la escritura y por otra parte, la imagen se traslada a un plano sensorial⁴⁰.

La imagen mental entonces se remonta a esta reflexión antigua y actual sobre pensar en imágenes, percibir en imágenes; o sea, la literatura en sí pensada en su articulación, a través de imágenes de la experiencia de leer e imaginar, de trazar o dibujar las palabras en la mente. Con el tiempo, claro está, quedan aquellas reminiscencias menos o más intensas de la forma en que cada lector observa y siente el acto interior de la imagen en el texto.

³⁹ Para llegar a tal fundamentación, la fotografía en su trayectoria de emergencia, se concibe a partir de tres metáforas: la meramente fotográfica, la arqueológica y el *wunderblock* (bloc de notas mágico). El autor desarrolla estas tres metáforas que, sin embargo, escapan aquí al interés de construir el concepto de *ars memoriae*.

⁴⁰ Sin embargo, Cicerón afirma en *De oratore* que aquella memoria más latente viene de la estimulación a través de los sentidos.

Imagen pensativa

"Yo no pinto lo que veo, pinto lo que pienso"

Pablo Picasso

El planteo de la imagen mental en su doble acepción escrita y visual, como venimos viendo en esta trayectoria metodológica, se complementa aún con el aporte de Jacques Rancière quien propone el concepto de imagen pensativa. Simple pero necesaria, es la idea de la imagen que no es el doble de una cosa, sino que "se trata de un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho"⁴¹. Se llega a esta definición considerando la representación como una búsqueda de un equivalente de lo visible "es lo que la palabra hace tanto como la fotografía".

De esto se desprende asimismo que las palabras no están en lugar de las imágenes, ya que estas contribuyen a la redistribución de los elementos de la representación. Por consiguiente, la imagen pertenece o se reconoce dentro de dispositivos de visibilidad. Este comanda una serie de sentidos que nos permiten percibirla diversamente. De acuerdo con el dispositivo de visibilidad que acompañe a la imagen en cada contexto, se condicionará el tipo de atención que cada sujeto quiera darle o considera que merece y la forma de aproximación a la corporalidad misma de la imagen.

Existe entonces una pensatividad en la imagen que se desglosa de la serie de asociaciones que se establecen en la experiencia de ver e interpretar esa visualidad. Más allá de la estética que pueda encarnar la imagen, para el filósofo existe una politicidad o una postura que radicalmente torna política la estética misma de lo que se expone y se muestra con la imagen.

B. IMAGEN-POÉTICA

Intentaremos definir la imagen poética en la emergencia de las lecturas del corpus y en su caracterización a partir de las vanguardias. Desde nuestra lectura, es la imagen literaria por excelencia⁴² que se construye en el interior del entramado textual. Haremos un recorrido

⁴¹ Cfr : "L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit".

⁴² En la *Poética* de Aristóteles, podemos ya empezar a trazar una larga genealogía de lo que es la imagen poética

por los regímenes estéticos para comprender la constitución de esta imagen. Para esto, resulta de particular interés la mención de los regímenes de identificación del arte occidental que establece Rancière en *Le partage du sensible* (2000): por una parte, régimen ético de las imágenes el cual refiere a cuando las imágenes subyugan el arte. Como lo decía Platón al respecto: está también en la trasmisión de imágenes a través del poema y con esto, nace un conocimiento que influye en la comunidad en la medida que en cada ciudadano la interioriza.

El régimen poético (o representativo o “bellas artes” en la época clásica) se cimienta en la *Poiesis/mimesis*: el principio mimético del arte. Las imitaciones ponen en jaque la cuestión del carácter verídico del arte; por este motivo, este régimen es representativo en la medida que organiza los modos de hacer y ver. Mientras que la mimesis se concibe como un factor que distribuye los atributos de las artes y permite que estas sean visibles y por eso, se considera un régimen de visibilidad de las artes. Es el régimen de visibilidad el cual crea las relaciones, analogías y articula los factores de representación para crear la autonomía del arte.

El régimen estético de las artes (en el cual se correlacionan el sujeto y el modo de representación), se define como la ruina del sistema de representación. En este sentido, la literatura se construye como una sintomatología de estas crisis y como ficciones de la escena pública, argumenta el filósofo.

En la relación de la poética con la imagen (y viceversa), André Breton en *Surrealismo y pintura* (2004), abre el libro afirmando que “el ojo se encuentra en un estado salvaje”. Como veremos posteriormente, el surrealismo, se propone estimular la imaginación a partir de las imágenes que se manifiestan en la mente para la creación. Entre la huella y el trazo dentro del surrealismo el escritor considera que:

hay lo que sólo he visto muy rara vez y que no siempre he escogido olvidar, según el caso; hay lo que por más que lo mire no me atrevo nunca a ver, que es todo lo que amo (en su presencia tampoco veo lo demás); hay lo que otro han visto, dicen haber visto y que por sugestión logran o

como exclusividad de la literatura. Luego Horacio en su poesía continúa con la reflexión poética y Nicolás Boileau en *El arte poético (L'Art poétique)* que data de 1664, se encarga de establecer una tradición poética sobre la base de las obras de Horacio. Cabe agregar que durante el periodo Barroco, la imagen o representación poética deviene *conchetto* y desde allí el contexto de percepción de representación sufre varias modificaciones hasta la contemporaneidad. Si bien esta investigación es de carácter literario, mencionamos algunos referentes esenciales que construyen la imagen literaria y poética alrededor de diversas posturas, pero ancladas en el campo literario: Wellek, René; Warren; Austin (1985). *Teoría Literaria*. Editorial Gredos: Madrid. Asimismo puede expandirse esta bibliografía con: Bachelard, G, *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1984; Blanchot, M (1982): *El espacio literario* Paidós: Barcelona; Dolezel, L (1999). *Estudios de Poética y Teoría de la Ficción*. Editorial de la Universidad de Murcia: Murcia y Valéry, Paul (1998). *Teoría Poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa.

no logran hacerme ver; hay también lo que veo de manera diferente de como lo ven todos los demás, e incluso lo que empiezo a ver *que no es visible* (BRETON, 2004: 60)

Aquello que no es visible, va construyendo la poética de la mirada literaria que torna visible lo que las letras exponen ante un papel escrito, es decir, la imaginación permite “ver” aquello que está allí. A partir de la consolidación de la llamada poética clásica, se sientan las bases de lo visible y lo decible entre pintura y palabra. Entre ambas manifestaciones, se crea una suerte de apartamiento que a su vez da lugar a un espacio específico para la imitación: “La necesidad de fijar imágenes visuales, ya sea que esas imágenes preexistan o no a su fijación, se ha exteriorizado en todo tiempo y ha desembocado en la formación de un verdadero lenguaje que no me parece más artificial que el otro” (BRETON, 2004: 61)

Es decir, si anteriormente definimos la imagen mental como fundamental para el *ars memoriae* como arte de escribir con la mente: la imagen poética se liga asimismo a un proceso similar. La diferencia reside en la forma de manifestarse: la imagen poética está allí en el texto, activándose con el acto de lectura. Ya no es una imagen mental cuya fuente es el pensamiento del sujeto mismo. Pese a esto, el viaje mental es similar, dado que son imágenes internas que se proyectan en cada sujeto suscitando emociones diversas. Respecto a esto, en el “Sentimiento de lo fantástico”, Cortázar nos invita a reflexionar:

Si quieren un ejemplo para salir un poco de este terreno un tanto abstracto, piensen solamente en eso que utilizamos continuamente y que es nuestra memoria. Cualquier tratado de psicología nos va a dar una definición de la memoria, nos va a dar las leyes de la memoria, nos va a dar los mecanismos de funcionamiento de la memoria. Y bien, yo sostengo que la memoria es uno de esos umbrales frente a los cuales se detiene la ciencia, porque no puede explicar su misterio esencial, esa memoria que nos define como hombres, porque sin ella seríamos como plantas o piedras; en primer lugar, no sé si alguna vez se les ocurrió pensarlo, pero esa memoria es doble; tenemos dos memorias, una que es activa, de la cual podemos servirnos en cualquier circunstancia práctica y otra que es una memoria pasiva, que hace lo que le da la gana: sobre la cual no tenemos ningún control (CORTÁZAR, 1967)

Estas dos memorias de las cuales habla Cortázar (la pasiva y la activa), según nuestro punto de vista, contribuyen a pensar esta imagen poética como parte de un rincón mental donde se almacenan las historias leídas y vividas durante la lectura, es decir, aquellos mundos ficcionales que cada sujeto lector posee como parte de su andamiaje mental (como si fuera un escenario con personajes, espacios, temporalidades, etc.)⁴³. Si bien esta explicación parte

⁴³ Cabe traer a mención aquí la referencia literaria que ofrece Cortázar para mayor comprensión del tema: “Jorge Luis Borges escribió un cuento que se llama “Funes el memorioso”, es un cuento fantástico, en el sentido de que

del intento de Cortázar por definir el sentimiento de lo fantástico, aquí reflexionamos sobre la construcción de la imagen poética como una práctica su-real o más bien, como rasgo exclusivo de la ficción, o sea, de mundos artificialmente y autónomamente contruidos. Dentro de esta lógica, la literatura ofrece una imagen poética en cada escrito que se produce: “Y la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran con la dureza de un material extremadamente cohesivo” (LEZAMA LIMA, 1981. 218)

La cita de Lezama Lima, es fundamental para comprender la definición simple y a su vez sustancial de lo que denominamos como imagen poética. Al ser una investigación de literatura comparada, desde el campo literario es más fácil comprender esta expresión o construcción. Por eso, a lo largo del análisis, consideramos también que esta imagen se liga a las otras (mental, táctil y corporal) casi en forma magnética.

En la relación íntima de la imagen con la palabra, se podría pensar la imagen poética como aquella meramente llamada “literaria”. En este sentido, para Nancy ésta no puede negar una obvia presencia visual a pesar de que dicha evidencia queda en la escritura. La escritura se puede asociar al factor de ser *tocada* por las imágenes no sólo por la disposición gráfica del texto, sino por su relación íntima con la imagen que de alguna manera seduce y desafía a la palabra en su desnudez artística. Tiene entonces sentido que haya un elemento de seducción intrínseco a las imágenes y este erotismo se debe en parte a esta disponibilidad a ser tocadas por los ojos, a dejarse atrapar casi sin resistencia.

C. IMAGEN-TÁCTIL

El país repite sus sabores y sus juncos
“Carta al viajero”, *Territorios*, J. Cortázar

el personaje Funes, a diferencia de todos nosotros, es un hombre que posee una memoria que no ha olvidado nada, y cada vez que Funes ha mirado un árbol a lo largo de su vida, su memoria ha guardado el recuerdo de cada una de las hojas de ese árbol, de cada una de las irisaciones de las gotas de agua en el mar, la acumulación de todas las sensaciones y de todas las experiencias de la vida están presentes en la memoria de ese hombre. Curiosamente en nuestro caso es posible, es posible que todos nosotros seamos como Funes, pero esa acumulación en la memoria de todas nuestras experiencias pertenecen a la memoria pasiva, y esa memoria solamente nos entrega lo que ella quiere” CORTÁZAR, 1967)

Una serie de imágenes se corresponde con el sentido táctil de una manera preliminar o sutil que insinúa lo que la imagen corporal significa. La vista y el tacto son dos de los sentidos que -valga la redundancia- se “tocan” de diversa forma. Si observamos las variaciones de una imagen que se presentan de una imagen frente a los ojos de espectador o lector, sentimos que esto toca, persuade, seduce en un nivel más de piel que visual. Este pensamiento tiene su base en la corriente fenomenológica asentada por Husserl y Merleau-Ponty⁴⁴. El ojo y la mano traspasan la existencia física que los representa ante el sujeto como dos órganos. De esta manera, crean y marcan la subjetividad del individuo en cada vuelta de tuerca epistemológica.

Antes de acercarnos a lo que llamamos imagen-táctil, urgía contextualizar este gran bloque metodológico que se expresa como una gran limitación estética. Y justamente es la estética la que nos conduce por los pasajes más inhóspitos para la literatura. Sin embargo, el refugio está entre líneas en las nociones de imagen-contacto de G. Didi-Huberman, la visualidad táctil (Rancière) o *le toucher* (Nancy, Derrida). Estos autores vuelven a la fenomenología implícitamente y a pesar de eso, se alejan también de esta área para ingresar en una suerte de nebulosa fascinante de proposiciones acerca de la imagen y la palabra, repito: del ojo y de la mano.

Imagen-contacto y *Le toucher*⁴⁵: Tocar, mirar

El gesto de mirar y el acto de ver se vinculan estrechamente con la experimentación del cuerpo en una apertura de los sentidos, en especial -como aclaramos anteriormente-, aquél del tacto. Para Huberman ver es también una experiencia de tocar, una manera de sentirse tocado también “Como si el acto de ver finalizara siempre por la experimentación táctil de una pared levantada frente a nosotros, obstáculo tal vez calado, trabajado de vacíos” (DIDI-

⁴⁴ Sin embargo, hay propuestas que corren paralelamente a esta línea, como es la de G. Deleuze de imagen-afecto al hablar de la imagen movimiento. Así como aclaramos antes, ya desde el *ars memoriae* y luego a lo largo de la historia visual y filosófica se privilegia el sentido de la vista como fuente de experiencia y de saber.

⁴⁵ El término de francés *toucher* (tocar) *le toucher* (el tacto) *touchée* (tocado/a) *touchent* (tocadas/os) resultan acordes con la teoría de Jean-Luc Nancy y el título del libro que J. Derrida le dedica al respecto (*Le toucher*). Se prefiere conservar aquellos términos en francés dado que la traducción fuerza en cierto modo, algunos términos en español que no se adecuan a la terminología de índole filosófica desarrollada por los autores. Con esto aclaramos entonces que no es “el tacto” en sí lo que se trabaja sino toda una línea de pensamiento más profunda que remite al *toucher* de Nancy.

HUBERMAN, 2010:15). Al igual que Nancy, la imagen-contacto se vincula estrechamente a la cuestión táctil:

Imágenes para llegar al meollo del tema: *tocar para ver* o, al contrario, *ver para tocar*. Imágenes muy cercanas. Imágenes adherentes. Imágenes-obstáculo (...) Imágenes acariciadoras. Imágenes titubeantes o ya palpables. Imágenes esculpidas por el revelador, modeladas por la sombra, moldeadas por la luz, talladas por el tiempo de exposición. Imágenes que nos atrapan, nos manipulan tal vez. Imágenes capaces de ofendernos, de herirnos. Imágenes que nos agarran. Imágenes penetrantes, imágenes que devoran. Imágenes para que nuestra mano se conmueva.⁴⁶

La imagen-contacto posee una complejidad que viene del encuentro entre tocar a alguien y a algo⁴⁷. Entendida la cosa como por ejemplo un libro y a alguien de una manera que no necesariamente implique el contacto físico, sino que más que nada tenga su lógica en la mirada con la cual “tocar” a ese alguien. La mirada es tocada por la imagen en su presencia y su distancia: el ojo busca tocar y el cuerpo ver. El esfuerzo y el intersticio espacial que separa y aún a su vez, produce la voluntad de contacto.

La teoría de la imagen-contacto se conecta de igual forma, con los estudios que el antropólogo visual realiza acerca de Georges Bataille. Claro está que dichos estudios van más allá de la mirada literaria para profundizar aspectos visuales en la obra del autor. Bataille además es un filósofo y escritor que no escapa a la cuestión corporal y táctil en su poética sea ésta ficcional o teórica⁴⁸.

⁴⁶ Cfr : “Images pour atteindre au vif des questions : *toucher pour voir* ou, au contraire, *voir pour toucher*. Images trop proches. Images adhérentes. Images-obstacle (...) Images caressantes. Images tâtonnantes ou déjà palpables. Images sculptées par du révélateur, modelées par de l'ombre, moulées par de la lumière, taillées par du temps de pose. Images qui nous rattrapent, nous manipulent peut-être. Images capables de nous froisser, de nous heurter. Images pour nous saisir. Images qui pénètrent, images qui dévorent. Images pour que notre main s'émeuve” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 28).

⁴⁷La cita clave para este tema indica que “tocar algo (tal como una huella dactilar) y tocar a alguien (desde la mirada instaurada) tiene siempre una complejidad, una mediación, un suplemento que se interpone (...) imágenes que se imponen en la distancia óptica como cualquier síntoma de adherencia, a cambio de que podamos sentir tocar nuestra vista. O que imponen al contacto físico el reintegro – tajante o mínimo- de tomar distancia en orden de que podamos sentir ver nuestro tacto (...) Un tanteo dialéctico de la mano que busca ver y del ojo que busca tocar” (Cfr. “... toucher quelque chose (l'empreinte comme telle) et toucher quelqu'un (dans le regard instauré), il y a toujours une complexité, une médiation, un supplément qui s'interposent (...) images qui imposent à la distance optique un quelconque symptôme d'adhérence, en sorte que nous puissions sentir toucher notre voir. Ou qui imposent au contact physique le retrait -tranchant ou inframince- d'une mise à distance agencée en sorte que nous puissions sentir *voir notre toucher* (...) Un tâtonnement dialectique de la main qui cherche à voir et de l'œil qui cherche à toucher” (DIDI-HUBERMAN, 1998, 28).

⁴⁸ De allí que si colocamos el caso de algunos relatos de Julio Cortázar que suscitan la corporalidad sea a través de un evidente acercamiento erótico por vía de la palabra a la imagen o sea por sentirnos tocados como en “Turismo aconsejable” de *Último Round* por las imágenes de Calcuta en India.

La alusión a la cuestión táctil de lo visual se ejemplifica también con las moscas de Georges Bataille⁴⁹ y el rechazo de dicha imagen por parte de Breton expresada en el manifiesto del surrealismo. Hay una imagen que Didi-Huberman toma como referente, que se compone de una fotografía en blanco y negro cuyas figuras son moscas. Para él, la mosca (*mouche*) de Bataille⁵⁰ no viene a nosotros como espectadores para alterar nuestro sentido estético, sino para “saciar, para penetrar o devorar nuestra mirada” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 30).

Es interesante la reflexión sobre los escritos de Bataille, cuyas expectativas apuntan a una mirada capaz de tocar la carne como una enfermedad, es decir, de descomponerla. La imagen-contacto se caracteriza no sólo por una determinada postura o sensibilidad para percibir aquello que vemos, sino también lo que éstas pueden generar en carne propia cuando la mirada penetra en la imagen y eso genera una reacción corporal y estética.

Al retomar las líneas anteriores, se evidencia que la actualización que se le puede dar al acto de mirar o leer se produce fundamentalmente por la interpretación. Al interpretar, se dota de sentido tanto la imagen textual como aquella visual. En este proceso, hay una intensidad y una forma que hacen que la interpretación signifique encarnar un sentido en cuanto impulso, en cuanto motivación; es decir, se establece un juego entre intensificación y figuración. Para comprender este vaivén de sentidos que adquieren las palabras y ejemplos de Nancy, recordamos que este autor propone pensar la imagen y el texto como la relación del amo con el cuerpo, entendiendo esto como que cada uno pone de cierta forma un límite al otro: hay una violencia implícita en la misma dependencia corporal que encarna el poder.

Siguiendo esta aclaración, el texto puede ser pronunciado en cualquier momento y por este motivo también ser sustraído *de o por* la imagen: el texto sobre la hoja se podría pensar tan

⁴⁹ Existe en la tradición clásica un acercamiento al poder de ilusión pictural como manifestación. Esto requiere del espectador una cierta percepción visual motriz íntimamente ligada con el tacto. El ejemplo que se da en *Phasmes* (1998) es el de la retórica del trompe-l'œil refiriéndose a una imagen que Georges Bataille incluye en un artículo publicado en una revista « hace de la *mosca depicta* un elemento significativo de su dialéctica de las imágenes. En este sentido, la mosca pintada manifiesta los poderes de la mimesis y los « progresos » (Cfr.: “fait de la *musca depicta* un élément significatif de sa didactique des images. À ce titre, la mouche peinte manifeste les pouvoirs de la mimèsis et les “progrès” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 29).

⁵⁰ Desde este punto de vista, Bataille impone a su lector que las imágenes nos toquen “que ellas no pertenecen más a esa farmacia calmante de la belleza ilusoriamente prometidora. Eso haría, para que las imágenes nos *devoren*, que las miremos como nos miraríamos a una colonia de abejas llegando hacia nosotros: un murmullo visual en torno a nuestra propia predestinación a descomponernos” (Cfr.: “qu’ elles ne soient plus cette pharmacie apaisante que la beauté trompeusement promet. Il faudrait, pour que les images nous *dévorent*, que nous les regardions comme nous regarderions un essaim de mouches s’approcher de nous : un bourdonnement visuel autour de notre propre vocation à nous décomposer” (DIDI-HUBERMAN 1998. 30).

sólo como una imagen. En el corazón del texto hay imágenes que se inmiscuyen en los pasajes de la mente, dice Nancy. Su obra quizás la más reconocida, *Corpus*, el filósofo sostiene que la escritura es como un gesto para tocar los sentidos. Como resultado del gesto de escritura, el hecho de tocar con los ojos tiene que ver no sólo con la singular acción de mirar o ver la imagen: la escritura también toca los ojos con su imagen, con las palabras.

La cuestión de la imagen y el texto recorre varias de las obras de Nancy de una manera obsesiva; sin embargo, rastrear dicho vínculo implica asimismo comprender la obra completa en sí. Una sentencia pronunciada por Nancy, permite aquí resumir gran parte de la metodología; o al menos atraviesa las aclaraciones acerca de las expresiones del cuarteto de imágenes propuesto: el texto permite imaginar y la imagen textualizar. Es una manera de resumir de modo conciso y simple el reverso del texto y la imagen que se investiga aquí. A un nivel de análisis del corpus que se compone de obras literarias mixtas, la mirada dislocada se presenta como posición estética frente a la literatura. La literatura se piensa en su incluirse en recorridos visuales.

A este aporte, Jacques Derrida en el libro que le dedica a Jean-Luc Nancy *Le toucher*, “El tacto” (2000), comienza con una breve historia sobre la percepción en términos de carne (*chair*), es decir, de lo vivido en carne propia, en la piel del sujeto que percibe. La estructura del estudio se separa en tangentes que son una suerte de apartados. Estos apartados nos ahorran en este recorrido remitir a las fuentes directas de la fenomenología y justamente permite focalizarnos en aquellos puntos precisos que hablan de esta cuestión de “tocar con los ojos”. Para eso, Derrida se tomó el arduo trabajo de volver a los autores clásicos de la fenomenología que le significó llegar a las teorías de Nancy.

En la primera tangente de pensamiento se argumenta que desde la teoría fenomenológica de Merleau-Ponty, la sensación se piensa como comunión en tanto que “sensibilidad de la vista”. La mirada -desde este planteo- colisiona al tacto. Por ende, la mirada es un tipo de *toucher*. Cuando traemos a mención aquí la cuestión de la mirada dislocada, el hecho de tocar con los ojos o que los ojos se vean tocados ante lo que se mira, ayuda a recapacitar sobre la bifurcación de los sentidos en el pliegue producido entre el leer y mirar.

Pero para completar esta argumentación, en la siguiente tangente -aquella platónica y husserliana- la figura se retoma en cuanto *éidétique* y modo de intuición óptico que para Husserl

vira una máquina de la vista comparable al *toucher*: “El ojo en efecto no es visto por el ojo, no es inmediatamente visto por el ojo, él no aparece visualmente” (DERRIDA, 2000: 195)⁵¹.

Derrida establece una diferencia entre los dedos de la mano y los ojos, o sea, entre el *toucher* y la vista⁵² “aquello que falta a la vista, de hecho, es la posibilidad de una doble sensación más precisamente de una doble sensación plenamente intuitiva, inmediata, directa y sincrónica”⁵³(DERRIDA, 2000: 196). La tercera tangente va desde Husserl hacia Merleau-Ponty. En esta parte se privilegia el acto de ver como sustancial para poder entrar en el terreno del ser. Se problematiza a partir de los sentidos y la relevancia que puede tener el tacto o la vista en la percepción.

Elegir entre *toucher ou vision* y *voir ou toucher* se torna indisoluble en la medida que el campo táctil tanto como el visual son ambos espaciales en cuanto “abarcen”, “ocupen” “invaden”. Hay una especie de gesto de tocar con los ojos. Derrida usa el término *manipulanda* para referirse a la mirada y la mano, en un juego de palabras, como sentidos intrínsecos el uno con el otro. Para él, el hecho de ver cuestiona el mismo acto de mirar el mundo. En cambio, aquello que es tocado o el tacto en sí mismo es invisible o simplemente se concibe como una manifestación de tal visibilidad. Notaremos luego –sobre todo en el seno del movimiento surrealista- que la cuestión táctil está se manifiesta de modo similar como propone Derrida: entre ver y tocar. Lo visible y lo vivido en la piel (como “en la carne”, es decir, experiencia) excede los límites de percepción visible. El término *manipulanda nos* parece muy provechoso para incluirlo en este conflicto que entrecruza el corpus inmiscuyéndose en el intersticio para interpretar lo que vemos y leemos al mismo tiempo.

D. IMAGEN CORPORAL

Cuerpo-imagen

51 (Cfr : L'œil en effet n'est pas vu par l'œil, pas immédiatement vu par l'œil il n'appareil pas visuellement)

52 Es interesante lo que se plantea aquí a nivel de mirada y percepción “si el ojo y las sensaciones visuales se relacionan al propio cuerpo, es de manera indirecta por la intromisión de las sensaciones hacia lo propiamente “si l'œil et les sensations visuelles sont rapportés au corps propre, c'est de manière indirecte par “entremise des sensations à proprement parler localisée (...) c'est à dire tactiles” (DERRIDA, 2000: 197)

53 (Cfr: “ce qui manque à la vue, en somme, c'est la possibilité d'une “double sensation” plus précisément d'une double sensation pleinement intuitive, immédiate, directe et synchrone”

En relación con la imagen-táctil, la imagen corporal ya “asume” corporalidad en el proceso de escritura y, previamente, en la composición del libro (externa o interna). Para establecer un parangón con lo táctil, nos delimitaremos a definir muy brevemente lo que es la imagen corporal. El motivo de esta elección se debe a que la última parte es dedicada a los llamados “territorios corporales” y allí a partir de las obras mismas, se genera una metodología propia y nociones que refieren a la imagen corporal. De todas maneras, está estrechamente ligada con la imagen táctil, la cual marca el paso de las imágenes mentales y poéticas, a la materialización de la imagen corporal. Esto significa que puede “tomar cuerpo” sea dentro del texto como en la materialidad expuesta en el dispositivo visual.

Siguiendo esta línea, *Corpus* de Nancy va más allá de la corporalidad pensada de una manera filosófica. Este breve y denso libro asienta las bases de teorías del *toucher* y de re-pensar la percepción y la escritura de un modo propio que caracteriza parte de la filosofía de Jean-Luc Nancy. Al leer, es claro que ponemos el cuerpo. Como una performance, el cuerpo de la escritura se funde con el nuestro. Pensando así, los ojos y lo que entra a través de ellos es fundamental en este proceso. El ojo se idea como una distancia o intervalo del ser, o sea, del lector por ejemplo. Esto plantea un modelo visionario que pasa por el hecho de devorar con los ojos que es también una forma de tocar.

Una posibilidad de configuración del cuerpo y/o lo corporal que prevalece en los textos que estudiamos, se manifiesta por la presencia de imágenes corporales en la literatura provocada por la inserción de un dispositivo visual. En este proceso, dicho dispositivo a veces juega en una maquinaria de sentidos entre la interrelación de discursos que apuntan a resaltar aspectos ligados al cuerpo y su sexualidad, por ejemplo. Por este motivo, proponemos pensar en territorios corporales como zonas discursivas a explorar en su textura corporal.

Se especifica aquí la construcción de imágenes corporales en la literatura -relacionadas con la sensualidad, el erotismo, la sexualidad y el grotesco-, ya sea por medio de la inserción de dispositivos visuales (fotografía, dibujos y/o historietas) o por efectos de la escritura ligados con la *performance* o el ritual. Resulta importante el estudio de Ginés Navarro en *El cuerpo y la mirada*⁵⁴, puesto que resalta los entrecruzamientos entre discurso y cuerpo, literatura y representación corporal; a partir de cuyos cruces surgen nuevos lineamientos.

⁵⁴ El autor retoma lecturas de Friedrich Nietzsche y Georges Bataille particularmente para reconstruir y repensar los conceptos en torno al cuerpo y su territorialidad en la literatura.

Tendremos en cuenta sobre todo la producción ensayística de Georges Bataille. Siguiendo esta línea de reflexión, Ginés Navarro considera que dentro de las representaciones de la corporalidad en la literatura, el cuerpo es foco de inteligibilidad y significación. En él se encarnan representaciones de la realidad que dan cuenta de un pensamiento: “Tomar el cuerpo como hilo conductor del pensar implica que tome la palabra para articular un discurso mudo que, sin embargo, se hace visible dentro de sus representaciones” (NAVARRO, 2002: 9).

Esta consideración del cuerpo permite concebir múltiples representaciones y por ende, postula el alejamiento de la concepción de discurso único. El cuerpo que está sujeto a una realidad ininteligible pero desafía la significación de eternidad, es decir, de carácter de ruina que adultera las diferencias que componen el mundo simbólico: “El cuerpo es, como raíz de lo impuro, el desmoronamiento de la diferencia, la amenaza a todo orden simbólico y a todo orden” (NAVARRO, 2002: 10).

En esta dirección, el cuerpo por lo tanto en sí, carece de significados ya que con la pretensión de crear un único universo de sentidos ya borra las posibles asociaciones. La imagen es el territorio del cuerpo y de sus representaciones. Lenguaje y sujeto se configuran a través del cuerpo. En este proceso el *yo* es construido a partir de la imagen del cuerpo.

La escritura hecha carne

Cómo ese ser puede contemplar el cuerpo formando la imagen o el mismo ser reocupando el cuerpo para formar un objeto. Pero tanto el nacimiento de ese *ser* dentro del cuerpo como sus vicisitudes, o en ocasiones su oscuro desenvolvimiento, sólo puede ser testificado por la imagen; pues si el ser tomase posesión del cuerpo o si el cuerpo fuese su justa y absoluta morada, la imagen desaparecería o habitaría una planicie sin cogitación posible. Ya que el viaje de incógnito de ese ser hasta posarse en nosotros y su posterior definitiva despedida, forma un ente, el cuerpo de la imagen, ¿nadie podrá volver a pasar por allí? Las interpretaciones entre lo sucesivo; las pavorosas distancias entre una y otra ventana y la tropa en que cada guerrero estrena un distinto uniforme, y que forman las espumantes, indetenibles metamorfosis (LEZAMA LIMA, 1971: 219)

La cita de Lezama Lima en *Las imágenes imposibles*, ayuda a comprender la idea del Verbo con mayúscula, que se implanta en el discurso occidental con una fuerza performática particular a lo largo de una tradición escrita y oral que le da varias salidas y posibilidades de influir en la constitución del sujeto. A raíz de esto existe, según Rancière, una relación entre

las palabras y su cuerpo como si fuera un desencuentro de la verdad hecha carne. En la tradición de pensamiento occidental el verbo hecho carne se hace evidente con la emergencia del cristianismo: “La letra escrita es como una pintura muda que retiene sobre su cuerpo los movimientos que animan el logos y la llevan a destinación”⁵⁵.

Las palabras prescriben más como historia o como doctrina lo que deben ser las imágenes. Ellas son en sí mismas imágenes para mover las figuras en el cuadro, para construir esta superficie de conversión, esta superficie de los formularios de registro, que es el verdadero medio de la pintura.⁵⁶

El filósofo afirma que las palabras “son en sí mismas imágenes” e igualmente es la manera que un texto da el cuerpo cuando muestra la encarnación que posee. Es decir, es lo que sería el teatro humano donde la palabra se hace acción y su fusión con la imagen conlleva a la asociación con la visibilidad táctil. En este sentido, la palabra se hace carne en el proceso que envuelve un modo de percepción sensible y cierta política de escritura.

⁵⁵ (Cfr: “La lettre écrite est comme une peinture muette qui retient sur son corps les mouvements qui animent le logos et le portent à destination” (RANCIÈRE, 1998:12).

⁵⁶(Cfr “Les mots en prescrivent plus comme histoire ou comme doctrine, ce qui doivent être les images. Ils se font eux-mêmes images pour faire bouger les figures du tableau, pour construire cette surface de conversion, cette surface des formes-signes qui est la véritable medium de la peinture” (RANCIÈRE, 1998 : 20).

CAPÍTULO III

LA METÁFORA LITERARIA : NARRATIVAS COMO TERRITORIOS

Il n'y a pas d'objet, mais un territoire
(DELEUZE ; GUATTARI, 2005: 97).

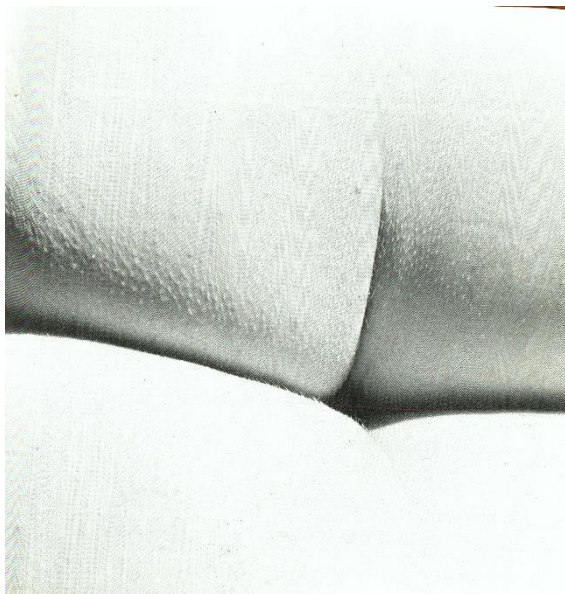


Figura 9: "Carta al viajero".
En: *Territorios* (2002) de Julio Cortázar
Fotografía de Frédéric Barzilay

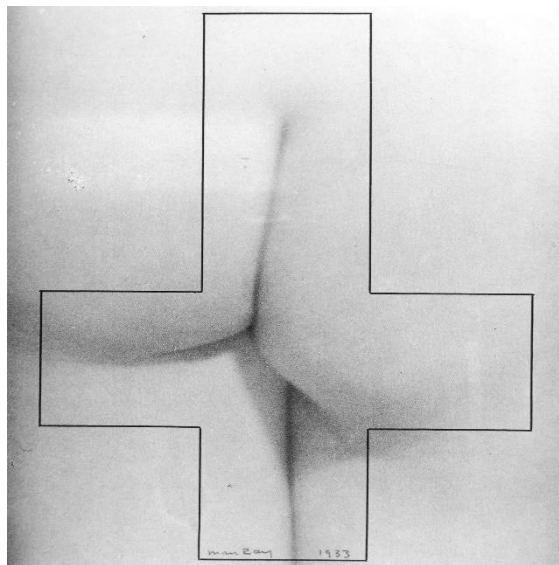


Figura 10: *Monument á D.A.F Sade*
Man Ray, 1933

Este capítulo dedicado a las narrativas como territorios parte de un recorrido de lecturas a partir del siglo XX con el despertar del ojo surrealista en el cruce entre arte (en cuanto imagen) y escritura (en tanto literatura). Y en términos menores, derivando a las formas experimentales de la escritura automática, la pintura y con especial énfasis, la fotografía.

Narrativas porque son relatos interartísticos, interdiscursivos, piezas de arte, argumentos filosóficos, modos antropológicos de la práctica visual y comportamiento social. Territorios porque a modo de una metáfora geográfica habitan, invaden y protegen las zonas literarias que traspasan las fronteras de lo escrito. Ver, visualizar, leer y ser espectador de un libro: existen varias maneras de situarnos en una literatura que se piensa a sí misma en su mismo proceso de narrarse. Con esto queremos decir: escribir con imágenes.

Al pensar en territorios y zonas de exploración, situamos una apuesta para pensarlas como metáfora: delimitan y/o expanden campos de acercamiento hacia la literatura y sus relaciones con la imagen. En este sentido, se refiere a territorios como zona de anclaje, como expansión del campo literario en las periferias genéricas y como terreno de experimentación. Al usar un término geográfico para metaforizar el campo de indagación literario, nos topamos con otros como frontera, periferia y límite.

Por eso, consideramos que con respecto a las producciones interdisciplinarias, se abren caminos de investigación hacia narrativas pensadas como territorios no explorados. En consecuencia, aludir a la categoría de *zonas*⁵⁷ nos permite visualizar territorios a explorar en donde algunos escritores han encontrado zonas fértiles para experimentar con la literatura y sus cruces con la imagen. Territorios en esta investigación refiere a las poéticas en emergencia que estimularon a partir de la mitad del S. XX la interrelación entre literatura e imagen.

A. El mapa no es el territorio: Interzonas

“El mapa no es el territorio” (*Une carte n'est pas le territoire*, 1998) es la gran insignia de la teoría del filósofo polaco Alfred Korzybski. Este enfoque contribuye a expandir nuestras conjeturas, ya que el mapa-territorio se tiene en cuenta aquí como una relación entre un objeto y la representación de éste. Hay un juego entre ambos términos que se suelen emplear como sinónimos o como si fueran equivalentes a nivel semántico. Lo que el autor aquí pone en jaque es justamente el acto de discernir entre lo representado y la realidad de los modelos de lo real, como la relación geográfica del territorio y el mapa de éste.⁵⁸

⁵⁷ Llama notablemente la atención, ver desde una perspectiva teórica la transdiscursividad o interdiscursividad, ya que nos topamos con una encrucijada que trasciende una mera cuestión nominativa. Clasificar o etiquetar algunos discursos como *híbridos* (García Canclini), *fuera de campo* (Speranza: 2006: 17), *polifónicos* (Bakhtin), *marginales* o periféricos (Sarlo), *entre-lugar* (Santiago), *fuera de lugar* (Schwarz), *rizomático* (Deleuze-Guttari), desplazamientos discursivos, interzonas, heterodoxias en la literatura, desplazamientos literarios, intersticios, orillas, fronteras, etc. De una u otra manera, cada término referido anteriormente, señala una manera de percibir y analizar las cuestiones discursivas que crean narrativas: se re-configura el concepto de literatura mismo al intentar reestablecer nociones discursivas que remiten a la narración.

⁵⁸En este capítulo, se relata a modo de ejemplo ilustrativo para comprender el juego semántico entre mapa y territorio, la anécdota de un niño que consigue leer y ver al mismo tiempo. Con esto se quiere significar asimismo la imposibilidad en el intento de separar la visión de la percepción, de la audición por ejemplo del conocimiento. El pensamiento sea verbal cuanto no verbal se presenta en términos de estructuras visuales: “yo pienso en términos de imágenes y la forma en que hablo después de estas visualizaciones es un problema diferente. Cuando hago un trabajo creativo, también me doy cuenta de una fuerte tensión de los ojos debido a esta visualización, lo que parece estar relacionado de alguna manera con la “percepción” (Cita original en francés: “...je “penses” en termes d’images, et la façon dont je parle ultérieurement de ces visualisations est un problème différent. Lorsque j’effectue

El rol del lenguaje en sus procesos perceptibles, según él está ligado a la semántica general y a sistemas que el autor clasifica de no aristotélicos⁵⁹. Dicho de modo muy general: el mundo parece tener ciertos mecanismos dados y que creemos que son de esa manera. Esto lleva al individuo, a inventar teorías con terminologías apropiadas; esto le posibilita al sujeto demostrar o crear procesos y mecanismos para ser comprendidos dentro del contexto en el cual vivimos sea esto la sociedad, cultura o una comunidad.

En relación con lo anterior, se destacan posibles formas de pensar los entre-discursos, es decir, el modo de leer varias disciplinas interaccionando y de esta forma ahondar en cómo se re- plantea el campo de la literatura cuando ingresa la imagen visual como dispositivo en juego con la materialidad literaria. De esta manera, la puesta en relación de discursos y su confrontación implica apostar a formas de lectura emergentes: la instancia de la literatura que incorpora la fotografía o el dibujo -ya sea como fuente de conexión con lo narrado, como complemento o motor de experimentación-, se percibe como “desenfocado”, es decir, dislocado.

De acuerdo a este estado de la cuestión, es importante establecer una suerte de mapa teórico de aquellos conceptos que refieren a narraciones interdisciplinarias colocando el interrogante: ¿Son estos términos intercambiables cuando hablamos de las narrativas como territorios? ¿Se pueden aplicar de igual manera para hablar de la literatura? ¿Cómo se re-crea la literatura en relación con discursos de la imagen (cine, fotografía, pintura, etc)?

Asimismo, el concepto de interdiscursividad⁶⁰ (Angenot) y discursos hegemónicos/contrahegemónicos (R. Williams) así como aquellos mencionados previamente, son fundamentales como “trayectoria de lectura analítica”, ya que señalan los cruces *entre* discursos; la trama de relaciones que caracteriza la heterogeneidad discursiva en la cual la interacción de los discursos genera obras literarias difíciles de clasificar. Todos estos discursos ocuparían “la periferia del sistema discursivo” como disidencias a lo hegemónico.

un travail créateur, je remarque également une forte tension des yeux due à cette visualisation, ce qui semble être lié d'une certaine façon avec la “perception” (Korzybski, 2003: 33).

⁵⁹Dicho término (“no aristotélico”) es utilizado por el filósofo, sin embargo el desarrollo de tal noción es insignificativa para esta investigación y cuya extensión implicaría explayarse de nuestro eje.

⁶⁰El concepto de interdiscursividad es una base importante para comprender la genealogía de los cruces entre discursos y permite dar cuenta de las intersecciones presentes en el corpus. Desde el punto de vista de Marc Angenot se define interdiscursividad “como interacción e influencias recíprocas de las axiomáticas de discursos contiguos y homólogos” (ANGENOTt: 1984: 11).

Al entrar en el tema de narrativas como territorios cuestionamos: ¿Cómo definimos la tarea de “mapear” o de proponer vías, cruces de lectura y puntos de inflexión para pensar la emergencia de disciplinas vinculadas con la literatura? ¿Cómo articulamos los lenguajes, las manifestaciones inter-artísticas y las representaciones?

Dicho de manera literal, el mapa representa una parte de la tierra o de una superficie terrestre. A pesar de su designación geográfica, en la literatura trasponemos la idea de mapa concibiéndola en cuanto viaje interpretativo por las zonas de saber. Zonas de saber en donde se articulan manifestaciones artísticas, movimientos sociales y nuevos lenguajes literarios. *Mapear* los espacios de creación en la literatura incluye el campo del arte ligado estrechamente a la cultura, su diversidad y resistencia a las normativas oficiales que marcan tendencias en la producción literaria.

Asimismo, se establecen algunos puntos en el mapa literario y sus conexiones con aspectos de índole visual. Esto significa apuntar hacia las influencias de artistas y escritores e ideologías o filosofías relevantes en el momento de articulación de las artes visuales y la literatura. El hecho de considerar el proceso cultural en su noción prevalente de cultura como parte de una dinámica mayor, nos llevó a cuestionarnos no tanto el aspecto histórico, sino categorías nodales que conforman una genealogía⁶¹ y una *geografía del terreno interartístico*.

Las relaciones que surgen de estas conexiones se evidencian en tematizaciones referentes al cuerpo, la configuración de ciudades, de la psiquis, que son posibles de detectar en diversas zonas del discurso. Consideramos que en dichas relaciones se produce también una territorialización, desterritorialización y reterritorialización dada por la interacción de dispositivos visuales y/o de efecto visual (como la fotografía) en juego en el discurso literario⁶².

⁶¹Preferimos alejarnos del concepto de historización y en cambio, manejaremos la noción de Michel Foucault de genealogía. La genealogía implica un acercamiento a los momentos y circunstancias históricas, pero no con el objetivo de corroborar o edificar verdades absolutas. Más allá del dualismo entre lo verdadero y lo falso, al establecer una genealogía en el tiempo y espacio, lo importante es articular los conceptos y expresiones sociales y políticas en interacción con campos específicos de estudio.

⁶² Desde la conceptualización de Deleuze-Guattari "territorio" hace referencia a una zona de significado socialmente asignado. Con "desterritorialización" se puntualizan los procesos de vaciamiento o variación de significado y con "reterritorialización" a las transformaciones, desplazamientos o asignaciones de nuevo significado. La *zona* mantiene distintos significados pero fundamentalmente narra una parte limitada de la superficie. Es así que, a la luz de esta lectura, el término territorio se considera en su articulación con las nociones de territorialización, desterritorialización y reterritorialización como un proceso creativo. Ciertamente, este aporte contribuye a pensar la metáfora de las narrativas como territorios. Sin embargo, en cuanto metodología, encontramos que la metáfora escapa al análisis del corpus. La visión de Deleuze y Guattari (1994; 2002), justamente también piensan desde el territorio como metáfora y teoría, pero para llegar las otras categorías a la interpretación, requeriría inclinarnos a la propuesta integral, es decir, al proceso de los tres pasos que conforman el territorio.

Esto ubica las obras del corpus dentro de la tradición de la literatura y las artes visuales y a su vez, las distancia de tal tradición a partir de la apropiación y lectura dentro de un campo interdisciplinario poco abordado. Cabe precisar que en el corpus se reconocen zonas rizomáticas⁶³, así como una serie de espacios liminales y de rituales. Por último, contribuye a vincular dicho proceso de lectura con la construcción de imágenes en sus expresiones múltiples.

Intersticios que emergen de estas zonas de contacto entre la escritura y la imagen y así varía el significado. Se nota esto en algunos pasajes en “Estrictamente no profesional “de *Territorios*: “Es así que quiero aludir aquí a zonas esquivas e indefinibles, a atmósferas aparentemente garantidas por una normalidad pasteurizada pero de las cuales pueden asomar lentamente...” (CORTÁZAR, 1998: 93).

Asimismo, cuando algo está fuera de lugar, o sea en una situación de transgresión, se convierte en provocación. El dis-locamiento se concibe como territorio discursivo construyendo lugares de enunciación. La cuestión de contaminación del discurso como opuesto a la unidad y la pureza resignifica el lugar como desvío (SANTIAGO, 2000). En el mapa como espacio metafórico en donde se producen modelos simbólicos, las narrativas como territorios se erigen sobre las zonas de experimentación.

Como forma de experimentación entonces, dichas narrativas funcionan en un proceso permanente de producción de sentido cultural. Nuevamente se insiste que aquí se refiere con “interzonas” a diferentes áreas como la literatura, la fotografía, el dibujo, el panfleto, etc. que traspasan las fronteras genéricas y nos exigen una lectura diferente, desde nuestra visión literaria, del texto en diálogo con la imagen. Para ingresar en dicho *entre*, aunque sea arriesgado como indagación teórica, son los mismos discursos cortazarianos los que generan los conceptos territoriales. Con esto queremos decir que, en la materialidad textual y visual emergen nociones innovadoras relacionadas con “zonas axiales”:

El poeta, que no acepta el lenguaje en su intención puramente racional, ve muchas cosas convergentes y colindantes en términos como razón y locura (...) como está resueltamente instalado en la zona axial, su visión permeable le muestra todo proyecto de hombre por venir como una integración fecunda y saltarina de componentes que vienen de los primeros grados de la razón y la sinrazón, allí donde hay un territorio común (CORTÁZAR, 1998: 96)

⁶³Tomamos estos conceptos de *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (2000) de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Los autores consideran “rizoma” al discurso que tiende a resaltar la heterogeneidad de una serie de aspectos múltiples de conexión. En consecuencia, se particulariza por un estar “entre”, en el cruce entre, por ejemplo, diversos discursos, temas, lenguajes.

Los mismos relatos de Cortázar, sólo para ejemplificar, sacan a luz esta suerte de *mapeo* literario, de exploración de las zonas de la literatura al borde con otras disciplinas visuales. La imagen irrumpe en el plano puramente textual y dicha invasión es motivo de experimentación literaria. Por eso, al hablar de territorios literarios marcamos líneas axiológicas que esbozan nuevas maneras de lectura.

En el libro *Geografie del narrare* (2004), Sironi analiza la relación específica de la literatura que contiene la fotografía que oscila -según él- entre una mirada suspendida y lo que pasa en el umbral. Si bien en este libro, Marco Sironi se detiene en el análisis de la producción de los fotógrafos italianos Luigi Ghirri y Gianni Celati, resulta interesante el modo de encarar el tema a través de la metáfora de lo que denomina como geografías del narrar. Invierte la manera en la cual en esta investigación vemos las narrativas como territorios.

En nuestro abordaje, se destaca más bien cómo las narrativas escritas y meramente visuales se ven y leen como territorios. A pesar de esta leve convergencia en la manera de posicionarnos frente al corpus, en el libro se rescata esta breve pero clara acotación del autor que nos permite insistir en la cuestión geográfica para cartografiar una dislocación en la mirada, en la forma de leer. Para el crítico, el libro es un atlante mientras que las imágenes trazan el mapa de los lugares. En esta articulación se representan los signos de la tierra y el mapa entonces dota de singularidad una región, la individualiza y con este acto inscribe los relatos⁶⁴.

Para cerrar este recorrido del mapa literario, el libro *Textes/Images: images à lire, textes à voir* de la crítica literaria francesa Liliane Louvel insiste en este esfuerzo del “hacer ver” que se presenta en los textos con imágenes y que produce saberes. El ojo cartográfico del texto y el mapa como iconotexto son el resultado lo pictórico y lo literario que dialogan de una forma interartística del *ut pictura poesis*: “Escribir, trazar el mapa, es delimitar el territorio, darle una existencia, una forma, un lugar”⁶⁵. En este sentido, el lugar supone la experiencia sensible, movable del mundo, se diferencia del espacio dependiendo del cuerpo o del sujeto.

⁶⁴La literalidad de una imagen, de una escritura (...) es tal vez un modo de pensar en su insistencia sobre la superficie (...) Tiene que ver con la metafóricidad de una señal: concreción, immanencia (...) Pensar la superficie escrita, interrogar el acto escrito en su concreción elemental, por otro lado, significa ya comenzar a acercarse a una noción análoga para el ámbito de la escritura, significa pensar la literalidad de las señales (Cit: La letteralità di una immagine, di una scrittura (...) è forse un modo di pensare il loro insistere sulla superficie (...) Riguarda alla non metaforità di un segno: concretezza, immanenza (...) Pensare la superficie scritta, interrogare l'atto scritto nella sua concretezza elementare, d'altro canto, significa già cominciare ad avvicinarsi a una nozione analoga per l'ambito della scrittura, significa pensare la letteralità dei segni (SIRONI, 2004: 77).

⁶⁵Cfr : “Écrire, tracer la carte, c'est délimiter le territoire, lui donner une existence, une forme, un lieu” (LOUVEL, 2002: 120)

La géophilosophie

Revisamos aquí el concepto de *géophilosophie* e imagen del pensamiento de Guattari y G. Deleuze, desplazándonos de la categoría metodológica del *ars memoriae*, para entrar en un plano metafórico conformado entre la designación de la imagen del pensamiento y la configuración de territorialidades. Este roce, genera también un estrecho vínculo con la metáfora de narrativas como territorios. Deleuze y Guattari⁶⁶ en *Qu'est-ce que la philosophie?* (2005) sostienen que los conceptos operan como archipiélagos o como un osario: como una columna vertebral o como un plano. El plano de inmanencia⁶⁷ funciona como una imagen del pensamiento y con esto se dice que la importancia reside en la imagen que se da a lo que significa pensar como gesto, o digamos como práctica y no como un concepto pensable *strictu sensu* (DELEUZE; GUATTARI, 2005: 39-40).

¿Por qué la imagen del pensamiento es importante para pensar las narrativas como territorios? ¿Y la construcción de la mirada dislocada? Las respuestas no serán precisas ni absolutas pero las encontramos en la interrelación entre el texto y la imagen: la imagen del pensamiento alude a un “horizonte absoluto” y asimismo prescribe una ida y vuelta, es decir, limita tal horizonte y su vez lo expande.

La *géophilosophie* se sostiene sobre el precepto de que el pensar se erige en la relación del territorio y de la tierra” (DELEUZE; GUATTARI, 2005: 82). Así como sucede con la filosofía, podemos argumentar que también la literatura se *reterritorializa* sobre el concepto mismo pensado como territorio ya que “No existe un objeto, sino un territorio”, reafirman. Los conceptos no son sólo pensados sino también percibidos y sentidos. Como consecuencia de una sensibilidad ligada a los afectos y la percepción, de la misma manera es que entramos en un texto literario.

⁶⁶En este corto y significativo libro, los filósofos se cuestionan qué es la filosofía en grandes términos. Claro está que no aspiramos entrar al campo literario exclusivamente por la puerta de la filosofía, pero la pensatividad de las imágenes y la re-definición de la noción de literaria se articula con la reflexión filosófica. A pesar de esto, es importante tener presente este libro en la manera de cuestionarse problemáticas de análisis teórico y conceptual. Las narrativas como territorios se ligan la reflexión acerca de pensar los conceptos a partir de dos metáforas visuales: el cuerpo y la geografía.

⁶⁷ Los autores refiriéndose a un plano de inmanencia pre-filosófico “Como un desierto que se mueve y conceptos vienen a poblar” (Cfr: Un tout comme désert mouvant que les concepts viennent peupler) (DELEUZE; GUATTARI, 2005: 43) y nos conducen a un nivel de comprensión no conceptual. Esta metáfora es importante en la articulación de las narrativas como territorios y las imágenes, en particular aquellas ligadas al pensamiento.

“Imposible cartografía”

Para comprender la metáfora de las narrativas como territorios traemos a mención el relato “Carta del viajero” que es uno de los ensayos de Julio Cortázar incluidos en *Territorios* (1978)⁶⁸ e “imposible cartografía” remite a un pasaje del mismo. El pasaje sugiere, a nuestro juicio, el funcionamiento de las narrativas como territorios en tanto metáfora. Con las dos imágenes (Véase Figura 9 y 10), en esta instancia previa, nos vemos en la necesidad de ejemplificar el mecanismo de la mirada dislocada que deja al descubierto la metáfora territorial, pasando por las categorías metodológicas antes expuestas.

Las dos fotografías, muestran glúteos; la primera de Man Ray (a quien Julio Cortázar admira como figura y artista, conociendo su obra); la segunda fotografía pertenece a “Carta al Viajero”, cuya autoría es del fotógrafo belga, Frédéric Barzilay. A simple vista, llama la atención la similitud de ambas imágenes. Por otra parte, la imagen de Man Ray, a nuestro juicio, funciona como un limen previo a aquella foto escogida por Cortázar. En torno a las fotografías corporales, se va tejiendo esta “geografía del narrar” y configurando un país, es decir, un discurso literario. En interacción entre ambos dispositivos, notamos que este ensayo condensa el resto del corpus que trabajamos “Fijar imágenes en la memoria o en un papel sensible no lleva a ninguna cartografía; su lenguaje con el que acaso querría ayudarme, no hace más que multiplicar un misterio incesante⁶⁹” (CORTÁZAR, 2002: 137).

Es decir que ese “fijar imágenes” sea externa o interiormente, crea un lenguaje encriptado y en vez de conducir a cartografías, más bien, traza posibilidades al territorio y de expandir fronteras. Se trata de una narrativa que contiene una pragmática “Más vale decírtelo de entrada: a este país no se llega con armas y bagajes y propósitos. Ni siquiera se entra en él: nunca pude delimitar sus fronteras, en algún momento me vi en su paisaje, y escuché el primer rumor de sus fuentes” (CORTÁZAR, 2002: 137)

⁶⁸ En diferentes instancias se retomará este ensayo en los la Parte III, donde el libro entero se analiza en sus relaciones experimentales y poéticas como manifiesto de las teorías y metodologías propuestas en la investigación, y en la última parte, dedicada a los territorios corporales donde se discute la dualidad cuerpo-escritura. Además, al cuerpo como territorio discursivo en el que la imagen corporal se confunde con geografías literarias

⁶⁹ Véase el estrecho paralelo con el pasaje (citado en el capítulo anterior) de André Breton en *Surrealismo y Pintura*: “La necesidad de fijar imágenes visuales, ya sea que esas imágenes preexistan o no a su fijación, se ha exteriorizado en todo tiempo y ha desembocado en la formación de un verdadero lenguaje que no me parece más artificial que el otro” (BRETON, 2004: 61)

Estas dos imágenes se pueden interpretar como una doble vía de acceso hacia un mundo narrativo con rasgos propios. En el caso de la imagen de Barzilay, ésta interacciona con el texto de Cortázar y la palabra intenta fijar un territorio, es decir, de conformarlo en su textura de país y mundo autónomo y narrativa singular. Sin embargo, el rasgo de movilidad que implica la mirada que recorre la palabra y la fotografía, creo un desfase en la lectura de ambos dispositivos:

Lo usual no existe en este país, el mero estar en él, envuelve en una incierta certidumbre, en eso que quizás sienta la arena cuando resbala interminable en el cristal del reloj, midiendo las horas de un tiempo que es siempre un final y un comienzo, una lejanía y una contigüidad. Por eso no esperes de mí los mapas y los señalamientos fronterizos que sin duda deseabas; todo lo que alcance a decirte viene de algo que apenas se deja tocar por un lenguaje, algo que cede a la trampa de las palabras con el orgullo de esos animales que no aceptan el cautiverio y que mueren calladamente en las jaulas que pretendían exhibirlos y nombrarlos (CORTÁZAR, 2002: 137)

Leído desde la geofilosofía, la manera de pensar este “país” cuya cartografía es imposible, se sostiene en las mismas teorías que el texto propone “el país juega consigo mismo y con el viajero que destaca el juego, pero que su perfecta libertad se cumple dentro de una geometría que acaso alguna vez cederá el contorno de ese mapa que me habías pedido y que hoy no puedo darte”. País, cartografía, mapa, territorios, son términos geográficos que acompañan el texto y los glúteos, en un recorrido mental, poético, táctil y corporal que se retroalimenta significativamente “Retén entonces que el país es simétrico, que un eje de ininterrumpido curso lo vuelve espejo de sí mismo” (CORTÁZAR, 2002: 140).

Como lo indicaba Korzybski, el mapa no es un territorio: aquello que vemos como inscripción no necesariamente es eso. En este relato, entramos de lleno en la mirada que se disloca entre la fotografía (que bien podría haber sido la de Man Ray) evocando un país que se torna cuerpo a medida que como “viajeros” nos introducimos en la lectura de las formas y curvas, existentes en modo anacrónico respecto a lo visual

el punto central desde donde el viajero abarcará el país en un conocimiento y una visión totales, y será el país durante un interminable segundo fuera del tiempo. Fuera del tiempo ese segundo porque apenas cumplido ya estará de nuevo esperándose y esperándonos en el próximo término, habrá que recomenzar al alba una nueva ruta, ascender por laderas diferentes y beber en pozas de ambiguas agua; fuera del tiempo porque el país, escúchalo bien, no tiene tiempo, es un presente que superpone sus valles, sus lagos y sus bosques como un niño superpone una y otra vez el mismo juego, el mismo ritual, el mismo cuento; y la delicia está en que lo mismo sea siempre otra cosa y que cada nueva cosa lleve siempre a lo mismo (CORTÁZAR, 2002: 138).

Este ejemplo nos parece relevante para comprender el contenido de las obras del corpus que investigaremos en las próximas páginas. Desde nuestro punto de vista, el corpus literario en sí mismo contiene teorías, metáforas y metodologías para comprender el funcionamiento de universos invisibles colocados en una aparente visualidad ante nosotros: “como si ya no estuviéramos en el mismo país”. La confirmación de estos libro-objeto, plantan al lector en una actitud de espectador, presionando este estímulo visual en el proceso de interpretación.

El acto de “descolocar”, e ir del texto a la imagen, particulariza la heterogeneidad temporal y espacial que influye en la dislocación de la mirada: “Aquí donde el tiempo y el espacio se adelgazan en sus cáscaras secas, llegas a pensar que toda unidad es un engaño, que en ese resbalar continuo del país hacia el viajero que resbala hacia el país, sustituciones furtivas cambian a veces la tonalidad de las hidrografías y los relieves (CORTÁZAR, 2002: 140).

Cerramos esta parte de la metáfora de las narrativas como territorios, argumentando que este tipo de narrativas se articulan como zonas de exploración y a conquistar. Confirman así la metáfora del territorio que se explora por los lugares del decir y las formas de ver o de observar. La imagen se incorpora entonces a la literatura creando estas narrativas emergentes de la interzona producida en el roce de la escritura y la imagen interactuando en un proceso creativo e interpretativo.

PARTE II

TERRITORIOS POÉTICOS



Figura 11 y Figura 12

Escenas de la película *El perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel

Estas tres imágenes constituyen el segundo emblema:

la dislocación de la mirada con la emergencia de dispositivos visuales como la fotografía y el cine.

El desprendimiento de la retina y el corte son rupturas oculares que demuestran un viraje epistemológico en el plano artístico, cultural y social respecto al modo de ver el mundo.

Empieza una experimentación con la técnica, la palabra y la imagen a partir de las vanguardias que trastocan las dimensiones espaciales y temporales. Esto lleva al sujeto a percibir la realidad de forma diversa. Este corte marca el comienzo de un momento en el cual arte y literatura estarán signados por la imagen, en las búsquedas de construcción de realidades posibles entre lo invisible y lo visible, entre lo interno (mental) y externo (social), la palabra (escritura) y la imagen (cine, arte y fotografía)



Figura I3 extraída de la
Película de Luis Buñuel:
Un perro Andaluz
Fuente: Cortázar
*Fantomas contra los
vampiros multinacionales*
(2003) Destino: Barcelona.
Pág. 54

SEGUNDA PARTE: TERRITORIOS POÉTICOS

CAPÍTULO I. LA MIRADA Y SUS MUTACIONES. LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

*pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente
sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los ojos.*
Julio Cortázar

La mirada dislocada es un punto de inflexión que abre el campo de estudios de las narrativas concebidas como territorios. El hecho de territorializar el propio discurso de investigación surge del trabajo con narrativas en las cuales confluyen el texto y la imagen. Éstas actúan como umbral hacia la teoría literaria y se caracterizan por la experimentación constante, al incluir de diverso modo las imágenes mental, poética, corporal y táctil.

Si la medusa fue figura para comprender la mirada dislocada en su forma alegórica que genera un pensamiento ligado a una serie de imágenes, aquí proponemos las figuras 11, 12 y 13 que remiten a la película de Luis Buñuel *Un perro andaluz* (1929). Funcionan como una suerte de epígrafe visual que ilumina otra apertura para reflexionar sobre la cuestión de la mirada dislocada por un corte. Este corte lo interpretamos como una ruptura epistemológica, proponiendo así estas imágenes que impregnan y contaminan potencialmente la lectura de esta parte⁷⁰. Aquí el dislocamiento generado a partir de las imágenes remite a un “entre el ojo y la mano”, estableciendo lo visual como base narrativa, sensorial y perceptiva.

Para comprender la influencia del desarrollo de la técnica y los cambios, la forma de mirar y percibir lo visual, el cineasta mexicano en la película *el Perro Andaluz*⁷¹ propone el

⁷⁰En *Fantomas en contra de los vampiros multinacionales. Una utopía posible* (2003) de J. Cortázar, se encuentra justamente en la Figura 13. Este libro podría incluirse en lo que se llama literatura dibujada (dentro del género de la historieta). La fotografía también juega un rol de ruptura en algunos pasajes del libro. Hay un diálogo clave para comprender este emblema del corte en la mirada: “- Querés que te muestre cómo las veo yo? (...) Así las veo (*Véase, Ilustración*) / - Parece el comienzo de *Un perro andaluz* –dijo Fantomas siempre tan culto. /-Todo en nuestra América es el comienzo de ese perro, viejo, pocas veces hemos llegado a mirar algo de frente sin que la navaja o el cuchillo vinieran a vaciarnos los ojos. (CORTÁZAR, 2002: 53-55)

El diálogo se sustenta en este intercambio de cómo ver (la sociedad, el mundo). La mirada, considerada “cultura” remite a este ojo a punto de ser cortado por un cuchillo. Este gesto que “vacía los ojos”, es decir, que violentamente la ceguera es una condición del sujeto. La no-videncia, en este caso, es para Cortázar (refiriéndose a “nuestra América”, ergo, Latinoamérica) un acto político.

⁷¹En algunas versiones de *Historia del ojo* de Georges Bataille, incluyen el artículo y las notas correspondientes a “Ojo” del Diccionario crítico que Georges Bataille publicó en la revista *Documents*, en 1929, después de la aparición de la película de Buñuel con la colaboración de Salvador Dalí, *El perro andaluz*. La revista incluye algunos de los textos más reconocidos de Bataille reproducidos por la Editorial Mercure de France que aparecieron en 1968 reunidos por Bernard Noël. El artículo “Golosina caníbal” es la segunda parte de un texto dedicado a “Ojo” y en relación con la película y la imagen que este corte del ojo induce, Bataille dice que “En este aspecto, el ojo podría vincularse con lo cortante, cuyo aspecto provoca también reacciones agudas y contradictorias: es lo que debieron haber experimentado, con terror y oscuramente, los autores de *El perro andaluz* cuando decidieron, durante las primeras imágenes de la película, los amores sangrientos de dos seres. (BATAILLE. 1995: 79)

cuchillo que quiere cortar el ojo, el tajo en la retina. Es esta la actitud surge desde el campo literario a partir de las vanguardias: busca renovar el lenguaje de forma radical, como un tajo en el ojo que cambia la visión, o al menos la revierte, la bifurca, la disloca.

Esta tensión entre ojo y mirada está concebida a partir de la hegemonía de una episteme de percepción visual que se configura desde el arte renacentista y el Barroco, específicamente, ligada a las ideas de perspectiva y de punto de vista. En *Lo sguardo narrato: letteratura e arti visive* (2003), Renzo Crivelli nos inspira acerca de la construcción del sujeto moderno y de los factores constituyentes de dicha subjetividad (hace mención a la postura de Lacan quien contrasta el ojo con la mirada, como dos gestos diversos).

Luego Merleau-Ponty desarrollará este aspecto de la mirada narrada en *El ojo y el espíritu* (1986) pero no como dos expresiones antagónicas, ya que tanto la mirada como el ojo conforman la percepción del sujeto en general. Interesa aquí centrarse en la mirada dislocada ante el texto y la imagen, y si bien no es nuestro propósito adentrarnos en la subjetividad del individuo moderno, visto que toda la investigación se ve atravesada por el pensamiento de Merleau-Ponty -sea de fuente directa o de autores cuyos estudios están influenciados por el filósofo- y por lo tanto hallamos pertinente mencionar esta tensión entre ojo y mirada.

El corpus literario seleccionado aquí comprende los siglos XX y XXI y pese a ello, la construcción de la mirada dislocada que traspasa la subjetividad, va moldeándose a través de los siglos. Gracias a esta genealogía de la mirada y las mutaciones en la percepción en diversos planos ligados a lo cultural, la contemporaneidad y las formas de experimentar en el campo literario están entrelazadas con este proceso de la vista y la observación.

En esta segunda parte se hace hincapié en lo que denominamos territorios poéticos donde nos proponemos estudiar por qué la literatura incorpora la imagen. Se rastrean de manera genealógica, los cambios de la mirada en relación a la imagen y el texto en las expresiones literarias. Se argumenta que el acceso al viaje (mental o poético) propuesto por la escritura necesita de un vehículo, una suerte de médium o pasaje que transborde las alegorías literarias a una zona de interpretación, a través de imágenes que generen cierta sensibilidad y así “tomen cuerpo”.

Los territorios poéticos a los cuales nos referimos son aquellos que se particularizan por marcar la literatura en sus transformaciones estéticas, y por renovar el lenguaje literario a partir de las vanguardias y del surrealismo en concreto. Esto tiene su conexión con el acto de escribir y con una mirada que se encuentra en tensión, dislocada entre la imagen y el texto, creando una

tipología de narrativas que surgen de tales territorios poéticos signados por un amplio espectro que incluye lo visual.

Los territorios poéticos, también se ligan estrechamente a lo que denominamos imagen poética. Esto no significa que entre ambos haya una correspondencia directa en la manera de producir sentido o en el espacio literario. Como lo señalamos en la primera parte, es un círculo o una red de producción ficcional que atraviesa todas las imágenes: en el acto de lectura, la primera que se manifieste será la imagen mental, luego la poética, de ahí la táctil y por último la corporal. Llegados a este punto, el proceso de escritura se impregna por todas las manifestaciones visuales, ya que la confrontación de los dispositivos gráfico y el visual está en tensión permanente. Desde esta puja, la interzona se hace legible e inteligible al mismo tiempo, en un juego de mostrar y ocultar una poética residual y emergente a su vez.

En el primer capítulo, hay un sector en el estado de la cuestión que incluye la revisión de este dislocamiento en la historia del arte, con el Renacimiento, el Barroco y posteriormente con el neobarroco. En estos periodos, las nociones de punto de vista y perspectiva adquieren un sentido que en la contemporaneidad se incorporará como una manera de uso coloquial. Es decir, se internalizan como expresiones naturalizadas en el uso del lenguaje, como práctica o hábito, pero en realidad denotan la manera de pensar y mirar el mundo en diversos momentos históricos⁷².

Por eso, se hace un breve recorrido por aquellas transformaciones significativas de la literatura en la creación de imágenes poéticas en relación con otras artes. De la forma de ver el mundo en el Renacimiento a la imagen Barroca y de allí a neobarroca, a la imagen dialéctica de Walter Benjamin y la mirada del *flâneur* hacia las masas, el concepto de reproductibilidad técnica del arte y el de aura. Esto incide en la movilidad de observación del individuo desde la sociedad hacia la cultura y sus formas de expresión, y se particulariza en la literatura.

En el segundo capítulo de esta parte se plantea: ¿De qué manera incide el desplazamiento en el territorio de la imagen interna (del libro) y externa (por ejemplo, la fotografía) en la manera perceptiva del sujeto contemporáneo? Con las vanguardias la literatura deviene también imagen, esto significa: se experimenta el género en su plasticidad escrita y en conjunción con la

⁷²Por ejemplo, también la literatura emblemática se ocupa de la imagen en relación al texto pero de una manera diferente (Véase como ejemplo a Andrea Alciato *Emblematum Liber*). De todas maneras es un tipo de literatura diferente dado que la imagen encarna sentidos diversos al no estar todavía en contacto con técnicas de observación vinculadas a objetos tecnológicos desarrollados de manera como el cine o la fotografía.

imagen⁷³. Por ende, el próximo paso prevé un recorrido por la literatura a partir del S.XIX y las modificaciones con el advenimiento del cine y la fotografía.

La mirada dislocada se fundamenta en esta asociación entre el ojo y la mano: la pintura, la literatura, el cine y la fotografía. Lo que queremos rescatar como particular en esta visualidad “tan evidente” es que se abre con las vanguardias un campo de experimentación interartístico. Esto va más allá de superponer o de fusionar las artes entre sí, ya que se trata de idear nuevas narrativas en las cuales ya no se identifica “la imagen” por un lado y “el texto” por otro: hay una narrativa que funda territorios.

Veremos que la invención de la fotografía y el cine, cambian las maneras de representación del mundo con su emergencia marcan la subjetividad. Sobre este gesto de dislocar la mirada al modificar y trastornar la visión, se piensa una literatura particularmente marcada por el terreno de la imagen en sus diversas acepciones. El exceso visual y las diferentes posturas que el sujeto adquiere a lo largo del tiempo -es decir, su forma de mirar- llega hasta la época del cine y la fotografía, que asimismo modificará la materialidad y el aura de la imagen en general. Es este último período sin dudas que se vincula con nuestros estudios y con la genealogía de lo visible que también incluye la invisibilidad de las formas de percepción, ya que todo esto deriva en el deseo de crear dispositivos visuales diversos.

Para estudiar transformaciones técnicas, su influencia y contaminación en la literatura, decidimos escoger ejemplos significativos en vez de enunciar una serie o elenco de títulos que marcan la historia de la literatura en relación con la fotografía y el cine. Entonces el primer ejemplo lo constituye la foto-narración de Rodembach *Brugès-la-morte*. Otro disparador del ingreso de la fotografía como cuestión mental y pensamiento alegórico, lo constituye el escritor mexicano Juan Rulfo y la poética de la memoria delineada en *Pedro Páramo* (1955), pensando la literatura leída como álbum de fotos. Para la transición entre las representaciones de la fotografía y el cine, como ejemplo de relato impulsor de este paradigma postulamos el cuento de Julio Cortázar *Las babas del diablo* de estrecho vínculo con el cine por la versión de M. Antonioni. Por último, incluimos la foto-novela escrita por J. Derrida y narrada a través de las fotografías de Marie-Françoise Plissart.

⁷³El Surrealismo en particular tendrá una importante cabida en el desarrollo conceptual de la investigación. Más allá de que consideremos que *Nadja* es una obra fundadora de un área de la literatura que crea ciertas narrativas particulares emergentes de la experimentación de la palabra con la imagen, el mismo autor de ésta, André Breton es quien escribe el *Manifiesto Surrealista*. De igual manera, como veremos, Julio Cortázar también tiene conocimiento del surrealismo y sus experimentos literarios para la renovación poética.

LA MIRADA Y SUS MUTACIONES

*El universo
(que otros llaman la Biblioteca)
se compone de un número indefinido,
y tal vez infinito,
de galerías hexagonales,
Borges, La Biblioteca de Babel*

A. Poéticas de resistencia: Barroco, neobarroco, neobarroso

Con respecto al proceso de dislocación de la mirada, es interesante lo que nos dice Roland Recht en *Le croire et le voir* (1999) al estudiar el arte de las catedrales del S. XII al S. XV. Según él, hay un cambio sensible que afecta progresivamente las obras del S. XII y XIII: su valor visual aumenta en importancia. El espacio, tanto en la arquitectura como en la pintura es un rasgo que adquiere relevancia en la visualidad:

... el punto de vista explica la pluralidad visible de lo real, del desorden; la perspectiva explica su unidad superior, a pesar de invisible, del orden(...) durante el período que va del Renacimiento al Barroco, han surgido tres procesos importantes del imaginario visual europeo: la racionalización de la conciencia visual (fenómeno estrechamente ligado a la perspectiva central); la interiorización de la visión y la separación parcial del sentido táctil (fenómeno que está estrechamente ligado a la asimilación, hecha por Descartes, del ojo a la cámara oscura y que está también ligada la perspectiva del Renacimiento); y la unidad indisoluble, hecha por Leibniz, entre el *modus spectandi* y la *representatio* (fenómeno que está estrechamente ligado a las anamorfosis y a la perspectiva geométrica de la Edad Clásica)⁷⁴

Con el punto de vista, la mirada revertida y la perspectiva, ya empiezan a virar las prácticas de observación que luego confluirán en el sujeto moderno. A esto, Pérez Martínez agrega que de estas concepciones nacen tres procesos: el primero hace referencia a la subjetividad de la visión a la luz de la tensión entre lo representado y la representación y

⁷⁴ La tesis de Doctorado original está escrita en francés. Aquí transcribimos la cita: "...le point de vue explique la pluralité visible du réel, le désordre ; la perspective explique son unité supérieure, bien qu'invisible, l'ordre (...) pendant la période qui va de la Renaissance au Baroque, trois processus importants dans l'imaginaire visuel européen ont surgi : la rationalisation de la conscience visuelle (phénomène étroitement lié à la perspective centrale) ; l'intériorisation de la vision et sa séparation partielle du sens tactile (phénomène qui est étroitement lié à l'assimilation, faite par Descartes, de l'œil à la chambre obscure et qui est aussi lié à la perspective de la Renaissance) ; et l'unité indissoluble, faite par Leibniz, entre le *modus spectandi* et la *representatio* (phénomène qui est étroitement lié aux anamorphoses et à la perspective géométrique de l'Âge classique » (PERÉZ MARTINEZ, 2014, 7-8).

caracteriza al Renacimiento en general; el segundo, pone en jaque la cuestión de verosimilitud y signa la Época Clásica; por último, en la convergencia de las dos formas de representación, la tercera sería la copia de lo verosímil de forma objetiva.

Los experimentos entre el sujeto y sus capacidades de alcance visual y conocimiento, se van desarrollando de varias maneras tal como se evidencia en el teatro y la escenografía en perspectiva de Brunneleschi. Sin embargo, comenzamos por hacer algunas referencias al Barroco y el neobarroco en lo que concierne al “punto de vista” y la “perspectiva” a modo de recordar que transitamos por permutaciones literarias en la creación de imágenes poéticas ligadas con el arte y arquitectura. En cierto modo, la mirada se disloca ya en este panorama.

Insistimos en la aclarar aquellos puntos que dan cuenta de la dislocación de la mirada a lo largo de la historia que como dijimos, incluye una genealogía de la visión y prácticas del sujeto en relación con la forma de ver (el mundo, la sociedad, *ergo*: las artes, la cultura y las ciencias):

El desarrollo artístico, que ya era bastante heterogéneo en el siglo XVII, se vuelve ahora más complicado en el período prerromántico, y muestra en ciertos aspectos un cuadro menos claro aún que en la etapa siguiente. En el siglo XIX está ya completamente dominado por la burguesía, en la que existen ciertamente profundas diferencias de riqueza, pero no hay en absoluto acusadas diferencias de educación; la única frontera existente se alza entre las clases que disfrutaban los privilegios de la cultura y las que están completamente excluidas de ellos. En el siglo XVIII, por el contrario, la aristocracia está, lo mismo que la burguesía, dividida en dos campos; en ambos hay un grupo conservador y otro progresista que se encuentran con frecuencia, pero que conservan su modo de ser (HAUSER, 1978: 64)

Para complementar este pensamiento, nos remitimos a *La Fabrique du Regard* (1998) de Monique Sicard, quien argumenta que junto con la emergencia, contribución e irrupción de la fotografía en la sociedad desenvuelve la historia de los elementos y aparatos que acompañan el proceso socio-técnico. Con el grabado del S. XV y XVI se ofrece una visión particular del mundo y se trata más de bien de una mirada “al desnudo”: “La mirada directa que se instala se refuerza más tarde con las miradas provistas de la microscopia o de la astronomía, los nuevos dispositivos de visión de la medicina, los nuevos intereses del lector”.⁷⁵

Dicho esto, pasamos a considerar también aquellas poéticas de la resistencia que se plantean en la literatura latinoamericana como formas expresivas de la realidad social y cultural en

⁷⁵Cfr: “Le regard direct qui s’installe se renforce plus tarde des regards outillés de la microscopie ou l’astronomie, des nouveaux dispositifs de vision de la médecine, de nouvelles prises en charge du lecteur” (SICARD, 1998, 12).

emergencia. Antes que nada, importa remontarnos a la imagen-táctil cuya definición hemos construido a partir de teorías que se centran en la percepción privilegiando lo visual y táctil en conjunción. Se plantea a nivel de mirada y percepción que “si el ojo y las sensaciones visuales se relacionan al propio cuerpo, es de manera indirecta por la intromisión de las sensaciones hacia lo propiamente”.⁷⁶

A través de la experimentación literaria, este “tocar los ojos” se vincula a un estado previo literario que es iluminador de tal concepto. A partir de los años ’70, el neobarroco se postula como una forma estética original y característica de Latinoamérica, cuyos representantes fueron fundamentalmente los escritores cubanos Severo Sarduy y José Lezama Lima. Un rasgo distintivo de los escritores neobarrocos es que configuran un nuevo lenguaje que se concibe sobre el desperdicio del lenguaje en función del placer; incluye, de esta manera el erotismo, el exceso, el *kitsch*, lo fragmentario y la sensualidad. Estas formas literarias también implican una toma de posición frente a los conceptos europeos del Barroco, es decir, apuntan hacia la reivindicación de un canon signado por la antítesis, el caos y las imágenes retóricas corporizadas⁷⁷.

Lo notorio en el uso del lenguaje en el neobarroco, se coaliga con la incorporación del universo *kitsch* como componente en lo que Néstor Perlongher denomina “forma plebeya del barroco” o “barroco de trincheras” (PERLONGHER, 2002). Las poéticas de la resistencia vienen de un proceso de desterritorialización del lenguaje y dialogan dentro de zonas menores en donde la invención de la palabra es un desafío esencial⁷⁸. Aquello que se puede denominar como la economía del don para una comprensión de lo real en clave de la estética literaria latinoamericana, se traduce en la secuencia que empieza con el Barroco, sigue con el Neobarroco y concluye con el neobarroso. Este último viene entendido en este proceso de excesos y derroches como gasto inútil:

La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles. El hecho mismo de su aproximación indisoluble, en los textos, de imagen y semejanza, marca su poder díscolo y cómo quedará siempre como la pregunta del inicio y de la despedida (LEZAMA LIMA, 1981: 128)

⁷⁶Cfr: “si l’œil et les sensations visuelles sont rapportés au corps propre, c’est de manière indirecte par “entremise des sensations à proprement parler localisée (...) c’est à dire tactiles” (DERRIDA, 2000: 197)

⁷⁷Véase el trabajo que escribí en la revista *Palimpsesto* “Poéticas de resistencia: el neobarroso rioplatense” | N°16 | Año 12 | 2013 | *Estudos* (8): Río de Janeiro.

⁷⁸Según Perlongher hay una serie sexual que “tajea” todos los avatares. Ambas series están plasmadas en la misma violencia de la autoridad que ejerce sobre y en los cuerpos (PERLONGHER, 2002).

Lezama Lima es uno de los precursores del neobarroco literario que se origina en Latinoamérica por los años '60. Para el escritor cubano, la concepción del mundo como imagen es intrínseco a la poesía. Los pasos del Barroco al neobarroco en la literatura marcan el pasaje de una mirada sobrecargada y del mundo al revés, a la mirada que se disloca al leer los textos neobarrocos cuyo lenguaje expresa el exceso y la confusión. Si bien ya con vanguardias, la literatura se vincula estrechamente con la imagen, de modo paralelo y diverso, notamos la importancia de los restos que deja el barroco y sus expresiones latinoamericanas⁷⁹.

A partir de la secuencia Barroco histórico español y Neobarroco; en el Río de la Plata, Néstor Perlongher reformula estas manifestaciones literarias, proponiendo al neobarroso como manera peculiar de “escritura como tajo” planteada en escritores de dicha zona, concepto que adquiere singular importancia para repensar formas de resistencia emergentes de la literatura latinoamericana de los años '80.

En el neobarroco y neobarroso latinoamericanos, por medio del recurso de la exageración se sobreentiende también el exceso en la representación corporal. Estas formas literarias además una toma de posición frente a los conceptos europeos del Barroco, es decir, la reivindicación de un canon signado por la antítesis, el caos, el exceso y las imágenes retóricas corporalizadas, *La paquera*⁸⁰ o *cruising*, consiste en una búsqueda y deambuleo por los espacios públicos (calles, baños, etc.) procurando una aventura sexual. Tal actividad -afirma Perlongher-, implica una mirada que busca captar aquella del objeto o sujeto deseado.

Es interesante notar esta mirada que se disloca en la tensión de procurar el objeto deseado⁸¹. Se trata de un sistema que implica la adopción corporal de diferentes posiciones que marcan las fronteras de las áreas del deseo y dialogan junto con la mirada (que al igual que los ojos de Medusa y el corte de Buñuel, conforma una mirada en tensión). Para comprender la dislocación de la mirada, resulta relevante traer a mención el parangón que Perlongher realiza entre el *flâneur* y al sujeto que está de *paquera*. Al final de cuentas, inserto en la masa, con la mirada al acecho, atenta a captar las vibraciones y los movimientos que dotan de particular

79 Como por ejemplo, el caso de la producción de Copi, a quién dedicamos un post-scriptum al final de la investigación.

⁸⁰La definición de Perlongher: (Cpt: “*A paquera (dague, cruising, yiro, etc)* consiste numa perambulação, mais ou menos prolongada, pelas áreas da cidade tendentes a serem transitadas por homens dispostos ao prazer e as diversões” (PERLONGHER, 1987:157).

⁸¹ La referencia al estudio antropológico de Néstor Perlongher *O negócio do michê: a prostituição viril* (1987) São Paulo: Brasiliense, nos interesa porque el autor es asimismo el precursor del neobarroso como movimiento poético rioplatense que se asocia en cierto modo, a un cambio y continuación de una lógica neobarroca. Este estudio del *michê* trasluce el complejo sistema de miradas existente en las calles y en los espacios públicos de una metrópoli.

poder de visión al sujeto que procura un objeto de deseo: “El sujeto que *paquera* se desliza entre la multitud, y capta sexualizando los incidentes aparentemente anodinos o insignificantes del espectáculo de calle” (Cpt: *O sujeito que paquera se desliza entre a multidão, e capta sexualizando os incidentes aparentemente anódninos ou insignificantes do espetáculo da rua*) (PERLONGHER, 1987: 158). Ambas miradas “atraviesan la multitud” y están alertas del sistema de intercambios visuales y de la reciprocidad entre éstos.

Alejándonos de la cuestión del vínculo entre literatura e imagen, si nos concentramos en la construcción de la mirada desde este punto de vista antropológico, identificamos una mirada tensa, que necesita fijar para entrar en el universo de la entrega y el placer. De igual manera, la literatura a través de la experimentación con lo visual, busca generar deseo, seducir, envolver al intérprete.

B. La ciudad y la fotografía

La literatura y sus técnicas pueden leerse, a la luz de la experiencia, como una forma de liminalidad o trecho que conduce a otras realidades. Al mismo tiempo, se habla de *performance* porque transforma la realidad sensible en el espacio y el tiempo. En este sentido, la palabra registrada en el circuito literario, aparece por ejemplo, en la industria del cine, la moda, la propaganda y la fotografía que forman parte de un sistema cultural⁸².

En el S.XIX la fotografía produce una transformación en cómo ver y comprender el mundo y la sociedad en general. Paralelamente a la fotografía, la imaginería se desarrolla potencialmente (astronomía, medicina, etc.): “La mirada directa del ojo desnudo, la mirada óptica, la mirada fotográfica, se enriquecen allí con una mirada altamente equipada que entiende el mundo mediante el análisis de las imágenes”⁸³. Tal que Jonathan Crary nos había advertido:

⁸² Al seguir la lectura de Adalberto Müller, éste reafirma que esta compenetración entre la poética literaria y medios de comunicación en cierto modo se debe al “*turn* alemán” de las teorías de los medios (como el paradigma de medialidad de Habermas y Luhmann). Pero aquí importa destacar este pasaje de la *performance* oral a aquella escrita. Esto ya ocurre en la Edad Media con la separación del cuerpo y la escritura que incide en los modos de conformación de la subjetividad.

⁸³ “Le regard direct de l’œil nu, le regard optique, le regard photographique, s’enrichissent là d’un regard hautement outillé qui ne comprend le monde qu’en analysant ses images» (SICARD, 1998, 12)

es a partir del S. XIX que ciertos instrumentos desarrollados por la técnica inciden de manera determinante en las prácticas sociales y en la forma de observar el mundo.

Mencionamos también el aporte de Vilém Flusser, el cual marca tres momentos en la gran genealogía del desarrollo de las ciencias humanas: el de la imagen; el de la escritura y por último el de la imagen técnica. Estos momentos afectan a la sociedad y sus códigos de comunicación. Las imágenes técnicas son generadas por aparatos (dispositivos técnicos) y detrás de esto hay un telón de fondo que incluye el aspecto científico de la técnica.

La técnica y el desarrollo de aparatos tecnológicos dan lugar a la interferencia de los medios de comunicación en el proceso de escritura, así como el de difusión y su incidencia en el campo editorial. El vínculo entre poesía⁸⁴ y media es uno de los tantos ejemplos en los cuales el sentido poético se ve influido por la tecno-imagen y el escenario de tal producción está regido por una estética transdisciplinar (MÜLLER, 2012).

Es cierto que si bien Benjamin influye en varios campos de estudio, la escritura entendida como parte de la construcción de la historia o como manifestación para la literatura, se comprende a través de imágenes. Y es este último punto el que nos conduce a la voluntad de comprender la literatura como imagen y de allí entender su relación con ésta.

En la necesidad de experimentación y renovación del lenguaje literario, se esconden los invisibles trazos de varias imágenes que en el tiempo se acumulan en las competencias del lector y se desarrollan a través de aparatos técnicos que dan cuenta de la estructura retórica de las imágenes y las imágenes-pensamiento

... donde se pone en juego el estatus de la imagen como modo de presentación y representación del pensamiento. La diferenciación convencional entre escritura literaria como escritura metafórica en imágenes y la escritura filosófica como denotativa y conceptual es puesta en cuestión por Benjamin al pensar la imagen como figura y construcción del pensamiento (USLENGHI, 2010: 14-15).

Las narrativas como territorios se fundan en la configuración de ciudades, trazo de la psiquis de personajes y de la corporalidad. Con respecto a las ciudades, en el corpus seleccionado, París está en el foco de atención: en *Nadja* de Bretón como en casi toda la

⁸⁴ Respecto a la poesía, también notamos que el surrealismo y el movimiento Dadá hallan este género el más plástico, es decir, a partir de la poesía es que la estética literaria empieza a moldearse, a ser experimentada a través de la dialéctica de confrontación y homologación con el campo visual. Esto también tiene su explicación a que los orígenes de la poesía se remontan a los tiempos de la voz y el cuerpo. Otro aspecto fundamental es el de descifrar la palabra a partir de la imagen que ésta suscita.

La poesía también existe como evento, o sea, como posibilidad de construcción de valores culturales al mismo tiempo que articula modelos de ficción operativa (MÜLLER, 2012).

narrativa de Cortázar en general, París delimita un espacio narrativo. París en el S. XIX y XX es una ciudad literaria para varios escritores (sólo para mencionar a Baudelaire, Victor Hugo, Marcel Proust, por ejemplo). Paralelamente a su ficcionalización, también se torna un espacio fotográfico, como una performance de la imagen montada por el lector.

París se transforma con Baudelaire y Benjamin, en la ciudad de pasajes donde se albergan las miradas, de la efusión del arte y con sus expresiones, también el espacio para poner la mirada. Mirar París en su recorrido, trazar mapas imaginarios en la realidad de una ciudad que vibra y que genera un espacio literario paralelo a la ciudad en sí misma.

Ejemplos de este tipo de escritura impregnada por la fotografía también lo son algunas novelas de Marcel Proust, escritos de Víctor Hugo y sobre todo por las Vanguardias (Dadá, el surrealismo, el Futurismo, etc.) hasta Marcel Duchamp quién quiebra varios paradigmas de la mirada sobre la imagen.

Marcel Proust seña este pasaje de representación y modos de observación literarios que cambian epistemológicamente el campo ficcional con el ingreso de la técnica⁸⁵. Proust estaba bastante obsesionado con la fotografía y sus procesos de configuración de realidad⁸⁶. La narrativa proustiana, en esta dirección, al fusionar la imagen y la palabra pone en cuestión la percepción del espacio y del tiempo.

Walter Benjamin en *Iluminaciones II* (1972) incluye el apartado “París, capital del siglo XIX” y nos hace reflexionar acerca de varios motivos por los cuales en el paso del romanticismo a la modernidad se considera a París como ciudad de *pasajes*. Las transiciones se moldean con los cambios culturales y técnicos que se plantean en la sociedad y el surgimiento de la fotografía será importante para la literatura, de la misma manera que lo será también el cine posteriormente.

Los hechos que marcan este proceso de transformación que derivan al sujeto moderno fundamentalmente con Fourier y los pasajes⁸⁷, Daguerre con la invención de la fotografía y el

⁸⁵ Cabe agregar al respecto que “La estrategia del realismo d Proust implica una distancia respecto a lo que normalmente se vive como real, el presente, con el objeto de reanimar lo que sólo suele estar al alcance de modo remoto y penumbroso, el pasado: la manera en que el presente se vuelve real en sus términos, es decir en algo que puede ser poseído” (SONTAG, 2006: 230).

⁸⁶ Para ampliar este tema, remitimos al ensayo de Benjamin “A imagen de Proust” en: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e historia da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986; también el libro de BRASSAÍ. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 y ORTIZ, Renato. *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Buenos Aires: Norma, 2000.

⁸⁷ Después de 1822, por el crecimiento de la industria textil y su comercio, se comienzan a construir las galerías en París, en las cuales se usa el hierro como material primordial. Con esto, la sociedad deposita expectativas ante la ilusión de lo nuevo que se conjuga con un sueño de retornar al pasado o a lo antiguo.

panorama⁸⁸, el concepto de “interior”⁸⁹ infundado durante el período de Luis Felipe, la arquitectura de Haussmann, la revalorización de la mirada del poeta con Baudelaire⁹⁰ y *Grandville*⁹¹ y las exposiciones mundiales. Estos hechos se amalgaman en un proceso que conlleva al sujeto a mirarse dentro de la sociedad y considerar su relación con la forma de mirarla.

En este sentido, París es un espacio-tiempo que abarca las miradas y éstas se dislocan en la lectura de las obras. París genera un lugar particular e imaginario de tensión de miradas que luchan por implantar recorridos imaginarios: París de Cortázar marcada por el umbral que lleva a Buenos Aires; París de Breton, con el mapa de teatros, calles, bares y pasajes del submundo bohemio; París de Copi, de travestis y actores independientes; París de Sébald, entre trenes y recuerdos alemanes e ingleses.

Ahora bien, en este contexto, la fotografía es una imagen distinguible de las simples imágenes en general. No es un dispositivo visual como la reproducción artística o como el dibujo. El motivo se remonta tanto a los orígenes de la fotografía ligados con el de los avances técnicos e industriales, como a la relación compleja con la realidad y sus forma de representarla, a su calidad artística, a su valor documental entre otros factores de relevancia. El ingreso de la luz como elemento que deja a la sombra maneras de representar, pone su sello desde su nacimiento con Nadar hasta la contemporaneidad cuando impronta la manera de ver la sociedad.

Resulta pertinente recordar, en la historia de la fotografía, un factor fundamental: que Niepce y Daguerre contribuyen a la transformación de la realidad (por extensión, la literatura también se ve tocada en este punto). El ingreso de la fotografía en el campo cultural y social pone en jaque la noción de representación, de realidad y de copia. Conceptos que siempre fueron cuestionados en la teoría literaria: la mimesis y la verdad de lo narrado. La cuestión relativa a la realidad y la fotografía en el S.XIX puede plantearse de la siguiente manera en el panorama de la época (y a Baudelaire y sus textos al respecto como referentes):

⁸⁸ En el campo de la pintura, con la invención del panorama, la ciudad se abre al paisaje. Daguerre era discípulo de Prévost, un reconocido pintor de panoramas y de esta manera se ve influenciado en su forma de ver la sociedad. Es así que las primeras fotografías también tomadas por Nadar, dejan ver este interés por el avance técnico de la realidad de París.

⁸⁹ En este período, la casa aparece como expresión de la personalidad y asimismo es la expresión del arte. Por eso la figura del coleccionista se representa esta característica.

⁹⁰ Desarrollaremos el caso de Baudelaire analizándolo junto con la figura del *flâneur*. Aquí cabe aclarar solamente que con la visión melancólica, la mirada alegórica de Baudelaire hace que por primera vez París (la ciudad en general) sea objeto de la poesía lírica.

⁹¹ Con el mega-evento realizado en *Grandville* en esta época, las exposiciones universales cimientan las bases de todo un universo mercantil. Es así que estas fantasías generadas por el consumo igualmente legitiman la posición mundial de París como capital de la moda y el lujo.

En primer lugar, la producción automática de la imagen parece eliminar la subjetividad inherente a los métodos tradicionales de reproducción. Entonces, la similitud de la imagen y el referente, por una parte, y contigüidad obligatoria con el referente en el momento de registro, por otro lado, establece una relación dual entre la representación y la realidad representada. Este doble enlace, según la terminología establecida por Pierce a fin de siglo, la iconicidad propia de la pintura junto con la indicialidad limpia la huella. Por último, la cámara oscura, soporte físico de la cámara fotográfica, con la ventaja de mantener las imágenes que la retina no retiene.⁹²

Otra figura que ingresa por la puerta de la fotografía con intenciones artísticas, es Henry Fox Talbot quien asimismo es el creador de un instrumento peculiar: el *calotipo*⁹³. Asimismo, Talbot fue el pionero del poema visual⁹⁴, es una figura multifacética, cuyos intereses se extienden por las ciencias y las artes. Otra figura relevante es Jean-Auguste Atget, antropólogo visual de la fotografía, que será evocado por Breton y Baudelaire (tanto Man Ray como Atget⁹⁵ son de gran influencia en la producción literaria y las búsquedas de Breton).

En el territorio fotográfico habrá ciertas zonas franqueadas por factores particulares y narrativas que pueden cambiar la historia de la mirada en general. Por eso es que cuando vemos una fotografía como las de W.G Sebald, que en realidad son de carácter testimonial y documental y la confrontamos con “Carta al Viajero” de Julio Cortázar, estamos claramente en

⁹² Cfr: “D’abord, la production automatique de l’image semble éliminer la subjectivité intrinsèque aux modes traditionnels de reproduction. Ensuite, la ressemblance de l’image et du référent, d’une part, et la contigüité obligatoire avec le référent à l’instant de l’enregistrement, d’autre part, établissent un double lien entre représentation et le réel représenté. Ce double lien, selon la terminologie établie par Pierce à la fin du siècle, l’iconicité propre à la peinture avec l’indicialité propre à l’empreinte. Enfin, la *camera obscura*, support physique de l’appareil photographique, avec l’avantage de conserver les images que la rétine en retient pas” (CARAION, 2003: 10)

⁹³ En *La historia de la mirada* escrita parcialmente en *Histoire de Voir: de l’invention a l’art photographique (1839- 1880)*. el calotipo se define en cuanto “Técnica destacada por Talbot en 1841. Con el calotipo se fija la base de toda la práctica fotográfica después de esta época. Consiste en obtener de la cámara oscura un negativo, sobre un papel preparado...” Cfr: “Technique mise au point par Talbot en 1841, le calotype fixe la base de toute la pratique photographique depuis cette époque. Il consiste à obtenir dans la chambre noire un négatif, sur un papier préparé aux sels d’argent avec un temps de pose de quelques minutes. Le tirage des épreuves positives a lieu par contact. La grande nouveauté du procédé calotype, par rapport au daguerréotype, se trouve dans sa reproductibilité.”(FRIZOT, 2001: 30). Complementando esta lectura, Susan Sontag agrega que “(El nombre con que Fox Talbot patentó la fotografía en 1841 fue calotipo: de *kalos*, bello” (SONTAG, 2009: 125). Este último aporte es importante en cuanto riguarda la visión que en un comienzo se tiene de la fotografía como reproductora de lo “bello”.

⁹⁴ Él fue quien en 1844 publicó una obra en la cual se fusionan fotografía y escritura: *El lápiz de la naturaleza (The pencil of nature)*. En esta obra, se pueden ver una serie de fotografías cuyo proceso químico es explicado en cada una de ellas. Es así como este libro inaugura la relación entre texto y fotografía como una primera indagación a la creación de nuevas narrativas posibles. Aunque no pueda decirse que es meramente un libro ilustrativo, de todas maneras la experimentación entre la palabra y la imagen no expresa primorosamente lo que llamamos una narrativa como territorio propio. Aún ambos dispositivos, el gráfico y el escrito, dialogan dentro de una lógica explicativa. Esto se debe también a que el propósito aquí era escribir la naturaleza y explicarla e intentar reflexionar acerca del fenómeno natural y el científico.

⁹⁵ Por ejemplo en *Paris du temps perdu* el texto es de Marcel Proust que contiene fotografías de Atget.

distintos partes del mapa. El mismo mapa que pensamos haber trazado con sus precisos puntos de reflexión e inflexión.

Si bien es cierto que el libro ilustrado ya abre las puertas a lo visual, la mirada sobre las narrativas en este caso es doble: leo el texto, y la imagen que lo acompaña deberá figurar lo que la narración dice. El lector visualiza los hechos y los objetos: hace del texto un mundo continuo como la imagen. Por tanto, el texto activa la relación indicial entre la foto y su referente.

Existe un nuevo régimen de visibilidad desde 1970 que se consolida en el pensamiento del filósofo Michel Foucault. La institución de la visibilidad y el vínculo entre texto e imagen concluye su consolidación -según Philippe Ortel- con la intervención de Gilles Deleuze y la arqueología del saber “audiovisual”. Dicho régimen se conforma por un poder-ver como técnica; un querer-ver como imaginario y finalmente por aquello digno de ser visto de orden simbólico que reenvía a un sistema de valores (ORTEL, 2008).

Para Sontag a partir de la invención de la cámara se propaga el heroísmo de la visión. Esto significa que “La fotografía inauguró un nuevo modelo de actividad independiente, que permitió a cada cual desplegar una determinada sensibilidad, única y rapaz” (SONTAG, 2009: 131).

Por su parte, André Roullié en *A fotografía: entre documento e arte contemporânea* (2009), marca la transición de la fotografía considerada como documento a la expresión estética. Distingue tres formas de concepción de la fotografía: el arte, la fusión y el arte fotográfico en sí. Esta última manifestación se destaca de las otras dado que en el arte fotográfico se expresan los mayores desafíos estéticos debido al surgimiento de un arte dentro de otro ya normalizado (Las Bellas Artes) y en cuyo procedimiento la fotografía se legitima y deviene arte.

Este hecho funciona como una suerte de sello que posiciona a la fotografía como arte; con las dificultades estéticas que pueden interferir en este proceso de legitimación, en el S.XX se identifica dicho reconocimiento como rasgo de des-subjetivación de la contemporaneidad acompañada por una desmaterialización del arte (ROUILLIÉ, 2009).

La disputa por el estatuto del arte está estrechamente ligado al hecho de que en la contemporaneidad se produce un dislocamiento de los criterios artísticos por el lento desmantelamiento que hace la fotografía: cambia la materialidad y subjetividad. Si continuamos con esta reflexión, Rouillé dice que el posmodernismo es un momento signado por las grandes narrativas y pequeños relatos. A partir de aquí es que se intentan crear relaciones como el motor de dichas narrativas. Es por eso que volvemos a la cuestión de las narrativas que fundan

territorios más allá de las fronteras de un género determinado y de una disciplina particular; ya que surgen de esta tensión que se provoca entre la imagen y el texto (en lo cual insistiremos hasta el final de la investigación ya que según nuestra perspectiva sienta las bases de una mirada dislocada).

C. Las huellas de Baudelaire

Retomando las lecturas de Benjamin, el concepto de *flâneur* igualmente cambia la manera de ver la literatura en el pasaje entre el romanticismo y la modernidad. De hecho, la poesía de Charles Baudelaire es importante para comprender esta figura que entra y sale de las masas atravesándola con la mirada. En cuanto a la observación, está estrechamente ligada a una mirada privilegiada que se distingue en este personaje que puede ver sin ser visto e invisibilizarse en la multitud.

Por lo tanto, con respecto a la fotografía y la literatura, Baudelaire marca una frontera o límite vago entre imagen e imaginación y evidencia la puja de la fotografía por encontrar su lugar en campo del arte. La ciudad se representa como imagen del mundo: sería como pensar en cajas ópticas o en panoramas. Se representa la visibilidad e invisibilidad de las ciudades y el panorama se instaura como una nueva forma de representar la ciudad, constituyendo un nuevo eslabón en la historia de la mirada, así como en la manera de percepción de la representación de lo real (MÜLLER, 2012).

En *Carta a su madre* (escrita en 1865), Baudelaire le expresa su deseo de ser recordado por la humanidad. Para esto, continúa, explayaría su ira y odio si fuese necesario, para al menos de esta manera, permanecer en la eternidad en el pensamiento universal, como un horror imborrable⁹⁶. Afirmar que logró sus objetivos en este plano, sería una cuestión que escapa a nuestro interés y pese a eso, inevitablemente, no podemos esquivar la ineludible presencia e influencia de esta figura y de su estudio benjaminiano para entrar a la literatura marcada por la modernidad.

⁹⁶Esta carta está citada en el texto de Walter Benjamin “El París del segundo Imperio en Baudelaire” en el apartado “La bohemia” (Pág. 20-48): “Si vuelvo a hallar la fuerza de tensión y la energía que he poseído algunas veces, haré que mi cólera respire por libros que provoquen horror. Quiero poner en contra mía a toda la raza humana. Sería esto un placer tan grande que me resarciría de todo” (citado por Walter Benjamin: Baudelaire, Charles *Cartes à sa mère*” pág. 278). En: BENJAMIN, Walter (1972): *Illuminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del Capitalismo*. Buenos Aires: Taurus. Pág. 27.

Aquí nos interesan varias cuestiones ligadas a ambos intelectuales y concepciones generadas en su entorno: 1) la relación que Baudelaire expresa acerca de la literatura (o poesía en específico) y la aparición de la fotografía en el escenario socio-cultural. Conjuntamente, existe un aspecto fundamental: la discusión de la noción de representación 2) El Baudelaire que Benjamin construye: el concepto de *flâneur* que se instaura como una figura de la literatura de la modernidad⁹⁷ 3) La relación de la literatura con el epicentro parisino: un territorio común en la literatura compartido por Bretón, Cortázar, Sébald y Copi, de modos diversos.

La figura del poeta como *flâneur* revoluciona el concepto de escritor a partir de la modernidad. La ciudad (París) se vuelve objeto lírico y el escritor se introduce en las masas para observar a los individuos de la sociedad (desde su seno y desde fuera): “El escritor, una vez que ha puesto el pie en el mercado, mira el panorama al derredor. Un nuevo género literario ha abierto sus primeras intenciones de orientación. Es una literatura panorámica” (BENJAMIN, 1972: 49). Este punto de observación, es una posición adoptada a nivel óptico y una mirada atenta a la sociedad. Por lo tanto, además de ser una mirada que describe territorios en sus andares por la ciudad, dichas ciudades devienen visibles al mismo tiempo que evocan una invisibilidad presente en las percepciones vividas:

“Los pasajes son una cosa intermedia entre la calle y el exterior” (BENJAMIN, 1972: 51). Un pasaje es también un pequeño mundo autónomo dentro de la ciudad. Y estos pasajes son narrados en esta suerte de literatura panorámica, a través de la cual por ejemplo Bretón puede transitar desde el teatro al bar y de allí a las plazas legitimando así “su paso ocioso”. Hay un placer en estar en las multitudes que a su vez generan una sensación de abandono, un goce de la soledad invadida por lo ajeno. Tanto en *Nadja* como en el corpus de Sébald particularmente se identificará esta figura vagabunda y solitaria. En lo que llamamos territorios del *nostos* este recurrente *topos* de la ciudad y la individualidad ante las masas es un rasgo peculiar.

Entonces, con Baudelaire la ciudad y sus ritmos adquieren esta mirada del poeta visionario, que puede atravesar con su observación a las masas y verlas: ver y oír, esa orla de individualidad que a pesar de ser invisible, adquiere una presencia en esta suerte de literatura panorámica. Sin olvidar que la multitud penetra como objeto de contemplación en la visión del poeta quien asume el rol privilegiado de vidente. Esta cualidad de “poder-ver” se alterna con

⁹⁷En este punto, ¿Cómo negar que en *Nadja* de Breton la construcción del territorio narrativa está ligado al personaje que deambula por París?

instancias de posibilidad, deber, voluntad y deseo de tornar esa visión en escritura. Es entonces con la palabra que se puede expresar y legitimar tal experiencia.

De esta manera, a *grosso modo*, trazamos un breve mapa que denota algunos puntos de inflexión en la *episteme* de la percepción visual. Respecto a la literatura, en el pasaje entre Romanticismo y Modernidad, la dislocación se produce, a nuestro juicio, con la figura del *flâneur* encarnada en Baudelaire. Esta figura vista desde la perspectiva de Walter Benjamin, provoca sin duda una vuelta de tuerca en los estudios literarios (y en general en las humanidades y ciencias sociales).

CAPÍTULO II LITERATURA, FOTOGRAFÍA Y CINE LAS VANGUARDIAS Y LAS ARTES

A. Literatura con fotografías

Insistimos en reafirmar el circuito de comprensión de las narrativas como territorios que marcan una mirada dislocada ente la imagen y la literatura (desde nuestra posición adoptada por un recorrido visual que gira en torno a la imagen mental, imagen poética, imagen corporal e imagen táctil). Pues bien, esta transformación viene gestándose en la genealogía literaria que va de la mano con las artes de la imagen y con las mudanzas de la subjetividad.

En relación con la fotografía en tanto técnica y arte, la literatura sufre una ruptura en sus representaciones del espacio y el tiempo íntimamente relacionadas con la percepción visual y además “la fotografía invierte en menos de cincuenta años, el campo de la literatura, no como un objeto o como tema, sino como una construcción mental de un modo de representación afiliado a lo real y superando el modelo pictórico”⁹⁸.

Es cierto que la fotografía cambia el concepto de representación introduciendo una forma de narrar la realidad a partir de una imagen técnica. La poesía visual es una expresión que se podría detectar a lo largo de la genealogía literaria. Sin embargo, interesa aquí aquella de la modernidad como la de Mallarmé que abre un lugar a la autorreflexión del lenguaje o con las vanguardias, Apollinaire y los dadaístas en general que están a la búsqueda de diferentes soportes y formas de lenguaje más allá de la literatura misma.

Es decir, que se procura un nuevo lenguaje literario también en la música, la pintura, la danza, por ejemplo. Respecto a esta cuestión entre referente/representación/realidad proyectados sea desde la literatura como desde el campo de la fotografía, Susan Sontag agrega que

La antojadiza teoría que Balzac expresó a Nadar, según la cual un cuerpo se compone de una serie infinita de «imágenes espectrales», es perturbadora por análoga a la teoría presuntamente realista expresada en sus novelas, en las que una persona es una acumulación de apariencias a las que se puede extraer, mediante el enfoque apropiado, capas infinitas de significación. Visualizar la realidad como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente, extraer analogías de las cosas más disímiles, es anticipar la manera característica de percepción estimulada por las

⁹⁸ Cfr: “la photographie investit en moins de cinquante ans le champ littéraire, non pas en tant qu’objet, ni en tant que thème, mais en tant que construction mentale d’un modo de représentation affilié au réel et surpassant le modèle pictural” (CARAION, 2003: 135).

imágenes fotográficas. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar, incluso cuando las imágenes fotográficas fueron al principio comparadas con la escritura (SONTAG, 2006: 223-224).

Si bien el campo de investigación de la relación entre literatura y fotografía es intenso y a su vez aún está en vías de expandirse⁹⁹, Jean-Pierre Montier dice acerca del tema dice que el fenómeno “foto-literario” va de la mano con la modernidad. Esto se debe a que en este período, el modelo estético y de circulación caracteriza a la fotografía en su emergencia como factor y catalizador privilegiado. En esta línea de investigación, Ortel argumenta que en cuanto dispositivo, la fotografía es la suma o matriz de interacciones potenciales que surge del encuentro entre imagen y texto (ORTEL, 2008).

En *L'occhio della Medusa: Fotografia e Letteratura* (2011), Remo Cesarini se concentra por una parte, en las teorías de la fotografía y la imagen de Roland Barthes, P. Dubois, Pierce, Schaeffer, W. Benjamin entre otros. Luego pasa a analizar algunos escritores que incluyeron el tema fotográfico sea como personaje, como procedimiento narrativo o el fotógrafo como protagonista. Pero el título del libro promete más de lo que realmente contiene en cuanto

⁹⁹ A continuación resaltamos sólo algunas referencias de libros que hemos leído previamente a esta investigación que también estudian la relación entre la literatura y la fotografía (en general); otros se expanden hacia la imagen: *Letteratura, fotografia e altri territori*, es una compilación de estudios acerca de la literatura, la fotografía y las artes visuales u “otros territorios”, bajo la coordinación de Amigoni Fernando y Albertazzi Silvia. En este libro se indaga la influencia mutua entre los dispositivos narrativos y visuales. El estudio se centra en tres conceptos: las imágenes, la mirada y la tecnología. Los dos primeros son aquellos pertinentes para nuestra investigación, al igual que los ejes de la lectura de la imagen fotográfica como texto y los modos por los cuales las técnicas fotográficas influyen la lectura literaria. En el artículo *Literatura e fotografia* (2004), María de los Ángeles Rodríguez Fontela, desde una perspectiva semiótica- literaria, se concentra más bien en el estudio teórico del funcionamiento del dispositivo fotográfico en la producción literaria. Dicho enfoque aporta un punto de vista teórico sobre el campo de estudios que nos concierne.

En *Novelas como álbumes. Literatura y fotografía* (2000), A. Ansón analiza de qué manera la producción literaria adquiere nuevas características a partir de la aparición de la imagen fotográfica. Este estudio histórico-literario, sirve para sistematizar algunos puntos de lectura y rasgos particulares del vínculo entre fotografía y literatura. El mismo autor junto con F. Scianna, han compilado artículos en *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía. Words and photographs. Literature and photography* (2009), donde se sigue la línea del trabajo previo y se profundiza en diversas formas de manifestaciones de la fotografía y la literatura (fotografía como relato, literatura como forma de construir imágenes, etc.). Son de suma importancia también los libros coordinados por L. Louvel: *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, coordinado por Lilianne Louvel (Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002) y *Textes/Images: nouveaux problèmes*, Ed. Interférences. Presses Universitaires. Rennes, France, 2005. Agregamos también: *Photography and literature: an international bibliography of monographs*, (Michigan: Mansell); Jane Rabb (dir.): *Literature and Photography. Interactions 1840-1990*, en 1995 (UNMP, México); Philippe Ortel en 2002: *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible* (Paris : Jacqueline Chambon) ; Nancy Armstrong en 1999: *Fiction in the age of photography: the legacy of British realism* (Cambridge: Harvard University Press); Jérôme Thélot en 2003: *Les inventions littéraires de la photographie*. (Paris, Presses universitaires de France) ; Jean Arrouye (dir.) en 2005 : *La photographie au pied de la lettre* (Aix-en Provence, PU de Provence) ; o Jean-Paul Montier (ed) en 2008 : *Littérature et photographie* (Presses Universitaires de Rennes, Rennes). Se destaca también el libro *Guardare Oltre: Letteratura, fotografia e altri territori*, Silvia Albertazzi y Ferdinando Amigoni y Grojnowski, Daniel (2002): *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*. José Corti: París.

análisis. Hay una enorme cantidad de libros estudiados por el sólo hecho de que la fotografía aparezca en dicha narrativa. Una genealogía tal, para esta investigación resulta superficial dado que no llegamos a comprender la lectura hecha desde una mirada dislocada entre la imagen y el texto.

De hecho, son varios tipos de imágenes que se articulan con la escritura y es lo que torna el ingreso de la fotografía un elemento que genera una tensión en la literatura. Consideramos bastante superficial el estudio de R. Cesarini, ya que sólo postula el ojo de la medusa como aquél que petrifica, sin conseguir generar una teoría o perspectiva al respecto. Pese a esto, el libro es útil como un referente de obras literarias en las cuales de diverso modo se entrecruza la fotografía, sea en la representación o en su materialidad misma como dispositivo visual.

Respecto a la dicotomía entre lo invisible y lo visible, en cierto modo, la literatura se convierte en un elemento de visibilidad de la fotografía. Al estudiar la relación entre literatura y fotografía, surgen, sin duda, no sólo la intención del escritor de introducir la fotografía en el texto, sino también el otro costado: los fotógrafos que exploran el campo de la palabra para “narrar” con la fotografía.

Ahora bien, volvamos a nuestro tema: entre los cruces de literatura y fotografía, hay varios estudios dedicados a la lectura literaria de esta interzona a la luz del concepto de *ekphrasis* que alude a la transcripción textual de una imagen que no está presente. Dicha ausencia, se torna presencia por medio de los artificios del lenguaje:

La *ekphrasis* puede pasar por el inverso del texto ilustrado: ella es el texto obligatoriamente ilustrado, apoyado por una imagen que falta (...) La paradoja reside en el hecho de tener que rendir cuentas textualmente de dos cualidades específicas (poco adaptadas al lenguaje) de la fotografía: su visibilidad ejemplar y su fidelidad a lo real. La descripción entra entonces desde sus derechos. Puesta en crisis por la fotografía, es así que la descripción se abre aquí gracias a ésta última (o en sus costas)¹⁰⁰

Con el corte que se produce en el surrealismo respecto a la noción de descripción y creación literaria, el concepto de *ekphrasis* es interesante pero no se relaciona con la hipótesis y objetivos de investigación. Por ejemplo en el caso de las obras de Sebald, esta función es significativa porque con la imagen se textualiza y viceversa. A nosotros aquí nos interesa más

¹⁰⁰Cfr: “L'*ekphrasis* peut passer pour l'inverse du texte illustré: elle est le texte obligatoirement non illustré, fondé par une image qui manque (...) Le paradoxe réside dans le fait de devoir rendre compte *textuellement* des deux qualités spécifiques (peu adaptées au langage) de la photographie: sa visibilité exemplaire et sa fidélité au réel. La description rentre alors dans ses droits. Mise en crise par la photographie, voilà que la description s'épanouit ici grâce à cette dernière (ou à ses dépens)” (CARAION, 2003: 148-149).

bien reafirmar ese carácter único que se produce cuando se rozan y chocan el texto y la imagen creando una narrativa nueva, con características de funcionamiento de interpretación fundamentadas en una mirada que se disloca y no precisa justamente seguir una lectura lineal, sino adaptarse y procurar un visión lúdica de este conflicto discursivo.

Con la ruptura del mero sentido estético que tiene una ilustración que complementa el texto, a partir de las vanguardias hay un lugar notable que ocupa la literatura en el campo de la imagen ya que se la concibe también imagen. Ese es un gran lema que no sólo existe en su carácter de manifiesto sino que a propósito “se manifiesta” en la experimentación literaria. Este último factor es importante en conjunción con la reflexión del arte fotográfico de Roullié (mencionado anteriormente), para comprender que los escritores que estudiamos no pretenden ni ser parte de la gran historia del arte ni fotógrafos, ni construir un saber o ficción literaria a partir del arte. Es más bien el mundo del arte que hace que escritores como Cortázar o Breton encuentran una seducción fascinante en el dispositivo visual.

B. Fotógrafos y sobre la fotografía en la literatura. El *Récit-Photo* de Rodembach

Al considerar la relación entre literatura y fotografía como un foco destacado de análisis, a modo asociativo se vincula “la” fotografía en todos sus aspectos. Esto significa que es esencial notar que en primer lugar, hay una parte de la literatura que representa en la imagen poética la fotografía: sea ésta protagonista o cuya presencia para la estética literaria o la representación literaria se convierte en un aspecto fundamental (como en las obras de Marcel Proust *A la búsqueda del tiempo perdido*, (1913-1927) o sea el protagonista un fotógrafo (como en “Las babas del diablo de Cortázar”) u otras novelas de Patrick Modiano (*Chien de printemps*, 1993) o de Michel Tournier (*Le Coq de Bruyère*, 1978), por mencionar algunas.

Una segunda forma de presencia de la fotografía en la literatura se establece por el vínculo ilustrativo de la fotografía en la literatura. Esto se produce con *Bruges-la morte* de G. Rodenbach (que analizamos debajo) o el mismo W. Sébald cuando “coloca” la fotografía para “documentar” ciertos hechos narrativos e ilustrar lo escrito. Estos escritores incorporan la fotografía a la literatura, según nuestra lectura, de un modo que signa la literatura contemporánea y del S.XX. Aunque no sea el tipo de funcionamiento literario en el cual focalizamos es sustancial este aporte, ya que la fotografía dialoga con la narración en un sentido ilustrativo: muestra o refiere aquello que la lógica narrativa nos dice. El juego del sentido

invisible en estos ejemplos es menos evidente: aún rige la literatura en su amplia visualidad, es decir, en aquello que adjunta un sentido a lo escrito. El tercer caso es el que nos concierne porque se vincula con los territorios de experimentación. Esto sucede cuando la fotografía disloca lo escrito, es decir, la literatura se ve y se lee.

Resulta importante colocar en esta revisión el ejemplo del escritor belga Georges Rodembach quien en 1892 publica *Bruges-la-morte*. Es el primer libro literario publicado junto con fotografías como ilustración (Ver figura 14) y que aquellas juegan el rol fundamental para describir la ciudad (Brujas). Con este libro, da pie a la apertura del simbolismo pero además de un género que pondrá en confrontación la fotografía y la literatura: el foto-relato (*récit-photo*). Dicho género “ha encontrado resistencia, como si la imagen fotográfica amenazara la existencia de la narración verbal como forma adjunta”¹⁰¹.

Lo característico de la novela, es que las fotografías crean una nueva narración respecto al relato en sí. Grojnowski lo señala como un juego de interferencias: si bien las fotografías parecen escogidas arbitrariamente para ilustrar el relato, sólo en algunos capítulos puede identificarse esta función meramente ilustrativa. Este azar tiene un sentido que reviste a las fotografías de sentidos que no se corresponden con los hechos que se van narrando en el relato:

La fotografía genera múltiples intrincaciones, ella forma aquí con el texto, una unidad orgánica que debe ser aprehendida como tal. Sufriendo la doble influencia del texto y de la imagen, el lector percibe los juegos de la perspectiva, de la arquitectura, de las tonalidades, de los reflejos o de las sombras que el discurso disemina. La fotografía participa al encadenamiento de la ficción. Más precisamente, ella forma un tejido, estando en perfecta ósmosis con el discurso.¹⁰²

Con este ejemplo surge un nuevo concepto de libro como dispositivo foto-literario renovando a nivel teórico la misma noción de libro ilustrado¹⁰³. A esto se agrega que “aquí las

¹⁰¹Cfr: “s'est heurté à une résistance, comme si l'image photographique menaçait l'existence du récit verbal auquel on l'adjoit” (GROJNOWSKI, 2002: 97).

¹⁰²Cfr: “La photographie génère de multiples intrincations, elle forme désormais avec le texte une unité organique qui doit être appréhendée comme telle. Subissant la double empreinte du texte et de l'image, le lecteur perçoit les jeux de la perspective, des architectures, des teintes, des reflets ou des ombres que le récit dissémine. La photographie participe au déroulement de la fiction. Plus précisément, elle en forme le tissu, étant en parfaite osmose avec le récit” (GROJNOWSKI, 2002: 120)

¹⁰³Marta Caraion señala en el apartado de su libro intitulado *Voyages et fictions photographiques* (págs. 66-87)(2003) que en la literatura de viaje vinculada a la fotografía, antes de la novela de Rodembach, Francis Wey con “*La Mission héliographique. Photographies de 1851*” también dramatiza la caracterización melancólica de Brujas como ciudad, de una forma también bastante particular a través de una serie de fotografías. A pesar de no ser considerada parte de un corpus literario, con este libro la mirada se disloca en la observación de la ciudad como predestinada a la confusión y al cruce de estas miradas disparadas por la imagen como dispositivo que incita una reacción a la vista.

imágenes no ilustran, ellas actúan (dentro de una ficción donde lo inanimado -la ciudad, la muerte- genera el encadenamiento de los hechos”.¹⁰⁴

Esta novela también coloca a la ciudad como protagonista. Esto no sería una novedad luego de mencionar a Baudelaire; sin embargo, la fotografía en la novela está presente como participante de esta configuración a la vez que sigue el recorrido psíquico del protagonista. Por ende, hay un desplazamiento de la vista, y esta movilidad genera lugares que sitúan la voz y la autorizan para narrar. Esto se debe al intercambio entre la objetividad y subjetividad en relación a lo que la narrativa fotográfica suscita, lo que abrirá un nuevo horizonte literario.

C. Transiciones de la mirada: hacia el cine

Si la fotografía modifica la mirada de la realidad y la idea de representación, el cine transforma la percepción sonora y visual en general. El cine coincide, además, con la emergencia de las vanguardias: “El dadaísmo intentó generar con los medios de la pintura (o de la literatura, en su caso) los efectos que el público encuentra ahora en el cine” (BENJAMIN, 2003: 89).

Si bien Benjamin es radicalmente crítico en su artículo acerca del surrealismo refiriéndose a la “ensalada verbal” que escriben los dadaístas y las pinturas a las que “pegan botones y billetes de tranvía”, desde nuestra perspectiva, lo que es notable más allá de la sentencia benjaminiana, es el cambio que se produce con la experimentación. Aquellos efectos que un espectador puede buscar o encontrar en el cine, desde nuestra lectura son importantes para entender la mutación que tanto la literatura como la pintura viven en su misma arena de gestación.

En cuanto el cine, es una disciplina ligada con el ojo y lo óptico: lo visual se coloca como base narrativa. La “escuela de la mirada” o la manifestación del *nouveau roman* en Francia cuyos máximos representantes fueron Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras. De tal modo continúa este giro hacia la mirada dislocada desde el área literaria.

En consecuencia, vamos más allá de lo que se produce en particular a un nivel de escritura o de arte en su calidad estética y nos concentramos más bien en este gran giro

¹⁰⁴Cfr : “ici les images n'illustrent pas, elles agissent (dans une fiction où l'inanimé -la Ville, la morte- gère le déroulement des événements” (CARAION, 2003: 72).

epistemológico de comprender el proceso ya no tanto de reproducción como de producción de nuevos lenguajes alrededor de la imagen:

Como consecuencia de la discontinuidad del tiempo, el desarrollo retrospectivo de la trama se combina con el desarrollo progresivo en completa libertad, sin ninguna clase de vínculo cronológico, y a través de los repetidos giros y vueltas en la continuidad del tiempo, la movilidad, que es la verdadera esencia de la experiencia cinematográfica, es llevada a sus límites extremos. La real espacialización del tiempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas. Es la experiencia de la simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados lo que pone al auditorio en aquella situación de suspensión que se mueve entre el espacio y el tiempo y reclama las categorías de ambos órdenes para sí misma. Es la simultánea cercanía y la lejanía de las cosas -su mutua cercanía en el tiempo y su mutuo alejamiento en el espacio- lo que constituye el elemento espacio-temporal, la bidimensionalidad que es el medio real del cine y la categoría básica de su imagen del mundo (HAUSER, 1978: 503)

¿A qué se refiere Benjamin con destrucción del aura? ¿Hay realmente una destrucción de ésta? Puede ser. Pero también hay una creación de un lenguaje que producirá narrativas emergentes del cruce entre palabra e imagen que marcarán la etapa sucesiva en ámbitos como la literatura y la fotografía por ejemplo.

Con los dadaístas, la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de convincente sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador, alcanzó una cualidad táctil. Favoreció de esta manera la demanda por el cine, cuyo elemento de distracción es igualmente en primera línea táctil; se basa, en efecto, en el cambio de escenarios y enfoques que se introducen, golpe tras golpe, en el espectador (BENJAMIN, 2003: 90-91)

En la cita aparecen varios factores cuyo contenido teórico es de suma importancia: la distracción que se asienta con las artes visuales con especial énfasis en el cine, la “cualidad táctil” y el espectador. Ahora bien, este mismo espectador será en principio aquél que estima el arte de masas pero que no excluye al ambiente letrado de la época. Igualmente, estos cambios se perpetúan de la invención del cine en adelante con sus desarrollos técnicos.

La literatura se verá afectada tanto en la técnicas literarias de escritura (como en el *nouveau roman*) o como en las temáticas de escritura (sólo por citar a Pier Pasolini, Manuel

Puig, entre tantos)¹⁰⁵. Dicho esto, la esfera temporo-espacial en la producción cultural se verá afectada en los trayectos de emergencia del séptimo arte¹⁰⁶.

En relación con el tiempo y el espacio, el advenimiento del cine en la escena moderna contribuye a que estas nociones en el plano literario se pongan a su vez en cuestión a la hora de renovar el lenguaje y experimentar con éste

Como si el espacio y el tiempo en la película estuvieran relacionados por ser intercambiables sus funciones, las relaciones temporales adquieren un carácter casi espacial, lo mismo que el espacio se actualiza y adquiere unas características temporales; en otras palabras, un cierto elemento del libertad se introduce en la sucesión de momentos (HAUSER, 1978: 501)

La impregnación de lo espacial en lo temporal y viceversa, incluirá los territorios sonoros, visuales y gestuales; por ende, será la narrativa entera que se altere en esta experimentación. Recordemos el círculo de Duchamp, un video muy corto que a modo de espiral en blanco negro gira por unos minutos¹⁰⁷ (Véase Figura 20). Aquí tenemos ya los elementos que nos mencionaba Benjamin: hay una cuestión que se genera en lo táctil; esto se deriva de la manera de percibir en una forma pasiva, esa hipnotización que nos lleva a una contemplación, es decir, a una imagen cuya atención no es un requisito fundamental para el espectador. La concentración, en el fondo, conduce a una interiorización del sujeto y auto-percepción de sí mismo.

¹⁰⁵ Manuel Puig – *después del fin de la literatura* retoma este tema: El cine y la cultura popular en relación con la cultura de masas y el arte. En la literatura de Puig ingresan narrativas híbridas entre el cine, la televisión, el melodrama y el camp. Para nosotros es importante como ejemplo, si bien se aleja de nuestro eje, ya que hay un elemento de la literatura popular sobre todo en Cortázar en la inclusión de imágenes en su narrativa. Se podría decir que luego de las vanguardias y la fase experimental, la lectura de libros que contienen imágenes, se vinculan al arte de masas a partir de los '50 (la caricatura, el atlas o novelas ilustradas).

Esto también explica por qué la lectura de Cortázar cuyos lectores requieren de ciertas competencias intelectuales, al toparse con un libro en forma de atlas o almanaque no resulte de mayor interés. Sin embargo, hay una literatura que se engendra en el seno de esta informalidad intelectual nutrida de estéticas del arte popular.

En la narración impersonal de Puig se revive la *star* en una performance y hay una transposición ficcional de programa estético sea en el aprendizaje sexual o el afán cinéfilo (SPERANZA: 2003). Así “*Boquitas Pintadas*” (1969) contrasta con la sexualidad performativa del escritor. Se fusionan en esta novela el arte industrial (pensemos en la incidencia de Warhol en la escena del arte visual) y las nuevas vanguardias visuales del período de los '60 y '70. Esta breve revisión de la literatura de Puig a la luz de la lecturas de Speranza, contribuyen a la manera de tratar la estética del cruising desde otro punto de vista del melodrama. Lo camp y el cine,

¹⁰⁶ Una vez más reafirmamos que la literatura bajo la era del cine ocupa un lugar dominante en la sociedad del siglo XX. El concepto de intermedialidad indaga acerca de la interrelación entre diferentes medios por medio de la construcción a partir de la citación, etc, resaltando el carácter de “medialidad” como base de producción de sentidos (MÜLLER, 2012: 170).

¹⁰⁷ Para ampliar este tema véase el libro de Graciela Speranza *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (Barcelona: Anagrama, 2006) con particular acento el Capítulo 1.

D. *Las babas del diablo*. Exaltación de la Imagen y lo Invisible

Hasta aquí nos interesó el cruce existente entre la experiencia fotográfica o con la imagen en general y la literatura, tomando como referencia diversas obras. Nos dedicamos a un cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo” incluido en *Las armas secretas* (1959). Si bien las narrativas en las cuales hacemos hincapié incluyen materialmente la imagen, en el siguiente análisis encontramos una forma de articular la fotografía con la palabra en un proceso de representación que va a marcar e incidir por igual en la construcción interna literaria y externa del libro.

“Las babas del diablo” problematiza la imagen captada fotográficamente y reflexiona sobre la presencia de la imagen en la literatura y también cómo ésta es transformada por aquella. Por consiguiente, pensamos de manera más específica sobre las concepciones que venimos analizando y su relación con lo invisible, en su capacidad de manipular la realidad más allá del mero registro de ésta. Esta reflexión se torna importante porque la apropiación que hace Cortázar de la imagen fotográfica es similar a las experimentaciones visuales de la fotografía misma¹⁰⁸.

Buscamos en la teoría cinematográfica, primeramente, los argumentos respecto a la dependencia y autonomía de la imagen frente al texto. El concepto de “imagen-presencia” de Maya Deren es evocado para tratar la forma específica de la relación entre imagen y sentido. Proponemos un debate acerca de las reflexiones de Michelangelo Antonioni en su película *Blow-Up* (1967) basada en “Las babas del diablo”.

A continuación, pensamos de manera más específica en concepciones analizadas y su relación con lo invisible, y en su capacidad de manipular la realidad más allá del mero registro de esta. Esta reflexión se torna importante pues –como ya lo aseveramos- la apropiación de Cortázar de la imagen fotográfica es similar a las experimentaciones visuales con la fotografía y las elaboraciones cinematográficas de artistas como Maya Deren.

¹⁰⁸ José Amícola contribuye a reafirmar nuestra conjetura, argumentando que “Las babas del diablo” pone en escena los vericuetos de la creación artística y la cualidad mimética transportando el tema desde la literatura a la fotografía en una genial vuelta de tuerca que tomaría literalmente la idea de la representación icónica y reflexionaría sobre sus condiciones de posibilidad (AMÍCOLA, 2000: 8)

Veremos posteriormente que Cortázar escribió varios libros en los cuales utiliza el recurso de la imagen visual proporcionada por la fotografía¹⁰⁹. En este texto, el escritor es evocado a través de su elaboración particular de una teoría de la imagen presente en este relato. Al preguntarnos “¿Qué transmite la imagen sin que necesite de una narrativa?”, podemos dar un paso inicial para comprender cómo la imagen puede transformar el texto literario.

Tanto la literatura como la fotografía son cuestionadas en su relación con lo real y la manera de reproducirla. Representación o no de la mecánica de lo real, en el cuento, el punto de vista se construye desde la posición del fotógrafo: "El encuadre está ligado al corte, al atrincheramiento: la realidad no puede ser comprendida en su totalidad, es obligatorio seleccionar, cortar, tomar un pedazo de realidad que parezca tener sentido"¹¹⁰.

Se insiste en remarcar que con el surgimiento de la fotografía y, posteriormente, del cine, se manifiestan grandes expectativas en torno a las posibilidades de la imagen visual, es decir, en la diseminación de imágenes y su penetración en lo cotidiano moderno. El siglo XX testimonió una explosión de novedades en términos de experiencias perceptivas, y gran parte de estas experiencias se traducían en imágenes. Ya revisamos lo que muestra Walter Benjamin en su ensayo sobre Baudelaire, respecto al nacimiento de aquello que llamamos ‘moderno’ representado en estimulaciones visuales experimentadas por el poeta y *flâneur*.

La diseminación de la imagen fue recibida tanto con optimismo cuanto con pesimismo. El mismo Walter Benjamin, quien denunció la pérdida del “aura” a partir del advenimiento de la reproductibilidad técnica de las obras fotográficas y sus derivados como el cine, apuntaba hacia sus posibilidades innovadoras, reconociendo en ellas una capacidad (todavía poco explorada), de captar aspectos no perceptibles de lo ‘real’.

En la contemporaneidad, la apropiación de la imagen por parte de la literatura crea un género que en principio, sería su concurrente respecto a formas de representación. Por lo tanto, investigar las intersecciones entre estos dos universos disímiles, requiere utilizar herramientas metodológicas particulares, sean éstas provenientes de la teoría literaria o de la imagen. Karl Erik Scholhammer reflexiona sobre este desafío de la siguiente manera:

109 La relación entre ver y saber se entabla en “Las babas del diablo “Al término de la aventura, la representación icónica y la representación verbal son equivalentes, parecen como objetos de ficción: inestables, vulnerables a la movilidad de una observación y de una interpretación siempre inestable” (GROJNOWSKI, 2002: 76).

¹¹⁰ Cfr: “Le cadrage est lié à la découpe, au retranchement : la réalité ne peut pas être saisie dans son entier, il faut obligatoirement choisir, sectionner, prélever un morceau de réalité qui semble avoir du sens” (PERRIGAULT, 2007 : 80).

Una de las principales características de la contemporaneidad reside en el hecho de que ninguna tecnología representativa se impone hegemónicamente sobre las demás. Todas ellas parecen formar parte de un *apparatus* complejo e híbrido, en que las fronteras entre lo analógico y lo digital son apagadas y las particularidades de las diferentes formas representativas y de las diversas tecnologías son fácilmente traducibles entre sí. Las tecnologías fotográficas, cinematográficas, videográficas y digitales corroboran todas las configuraciones de una visibilidad híbrida que incorpora las diferentes temporalidades de cada tecnología conforme a la intencionalidad pragmática de su uso. Por lo tanto, lejos de significar un ideal de equilibrio armónico, tal hibridización deja entrever un conflicto potencial entre los diferentes medios que todavía preservan ontologías distintas y que pueden crear diferentes versiones de la realidad.¹¹¹

Recordemos que en la imagen cinematográfica se trata de fotografías puestas en movimiento y el montaje se encarga entonces de aglutinar este proceso para la creación de una narrativa¹¹². Para puntualizar este aspecto, la cineasta vanguardista Maya Deren, formula el concepto de “imagen-presencia” que hallamos idóneo para contribuir a nuestra reflexión acerca de las posibilidades de la imagen. Deren, en *Anagram of ideas* (1965), presenta su teoría del cine basada en la oposición entre aquello que ella llamó “horizontalidad de la narrativa” y “verticalidad de la imagen”.

La cineasta crítica del cine narrativo lógico-causal y recusa un montaje creador del espacio-tiempo continuo. Para ella, el tiempo del cine es aquél del encadenamiento narrativo posibilitado por la poesía y de su capacidad de expresar lo invisible a través de imágenes. En su esquema, la dimensión horizontal de la narrativa se debe a la naturaleza de ésta de crear una línea temporal de acciones sucesivas que tiene como objetivo llevar al espectador de sentimiento en sentimiento, a través de una lógica lineal.

Por otro lado, la verticalidad a la cual se refiere se trata de una investigación visual más profunda de un único acontecimiento, extrayendo de esta camada de significados incorporados en la imagen. A esta imagen, capaz de expandirse en ramificaciones e interpretaciones diversas,

¹¹¹Versión del libro en portugués de donde se extrajo la cita: “Uma das principais características da contemporaneidade reside no fato de que nenhuma tecnologia representativa se impõe hegemonicamente sobre as demais. Todas elas parecem fazer parte de um *apparatus* complexo e híbrido, em que as fronteiras entre o analógico e o digital são apagadas e as particularidades das diferentes formas representativas e das diversas tecnologias são facilmente traduzíveis entre si. As tecnologias fotográficas, cinematográficas, videográficas e digitais corroboram todas para a configuração de uma visibilidade híbrida que incorpora as diferentes temporalidades de cada tecnologia conforme a intencionalidade pragmática de seu uso. No entanto, longe de significar um ideal de equilíbrio harmônico, tal hibridização deixa entrever um conflito potencial entre os diferentes meios que ainda preservam ontologias distintas e que podem criar diferentes versões da realidade” (Schollhammer, 2007: 257).

¹¹²La exaltación de la imagen en contraste con la valorización de la trama en el cine que data desde su nacimiento, está presente en corrientes tan diversas como el ‘cine puro’ francés (Germaine Dulac), el cine *underground* norteamericano (Andy Warhol) o el modelo onírico surrealista (Buñuel).

la llama “imagen-presencia”, imagen que prescinde de la narrativa para atribuirle sentido¹¹³. Este proceso es análogo a lo realizado por Cortázar al introducir imágenes en su narrativa y manipular sus significados a través del texto y de su dimensión corporal.

La imagen-presencia de Deren, así, es la imagen a la espera de una investigación poética de sus características no visibles, contraria a aquellas imágenes ajustadas a un esquema clásico de encadenamiento narrativo. Esta imagen no busca explicación, sino más bien profundización (XAVIER, 2005). Unir a este concepto de imagen-presencia la reflexión de Antonioni sobre la insuficiencia de la imagen y la teoría de la imagen fotográfica esbozada por Cortázar nos daría un cuadro de las posibilidades de analizar la utilización de las imágenes en la poética literaria, y es la tarea a la que nos dirigimos ahora.

Schollhammer, al analizar el cuento de Cortázar, resalta que en él surgen tres niveles diferentes de interpretación de una imagen. El primer nivel de descripción es aquél en el cual sentido común entiende como ‘natural’, el narrador avisa prontamente que lo considera permeado por la subjetividad de él, el fotógrafo, que encuadra y registra apenas un recorte de cualquier objeto o acontecimiento, que enseguida será recordado como real.

Acerca de las teorías de la imagen fotográfica, Dubois afirma que la ingenuidad asignada al realismo de la imagen, cede espacio a una visión de la fotografía como “construcción de una mirada” (DUBOIS, 2010). En la perspectiva de Cortázar, ese nivel ya es imperfecto pues la intervención de quien ve la quiebra el automatismo perfecto de la máquina.

El segundo nivel de descripción es aquél en el cual la atención del narrador se interrumpe por un ruido que perturba la perfección de la imagen imaginada (SCHOLLHAMMER, 2007: 167). En este nivel, el narrador, que en este momento se posiciona como observador y como sujeto observado, busca encuadrar la imagen de manera de extraer del ‘*gesto revelador*’ que lo perturba. Aquí, el “aura inquietante” presente en la imagen y que sólo surge a partir de ella y no de la situación registrada, es objeto de la interpretación. Este sería el instante de la revelación de lo invisible en la imagen.

Podemos notar aquí el punto en que este “invisible” ocupa un nivel de interpretación y que no es exclusivo de la formulación literaria de Cortázar. Esta capacidad del arte de hacer emerger el gesto revelador está presente en teorías al respecto de otras formas de representación.

¹¹³ S Por ejemplo, en *Meshes of the afternoon*, la primera obra de Deren, vemos a una mujer que se disloca por diferentes escenarios y situaciones distintas; el personaje se compenetra con las situaciones sólo puede ser aprehendido en un plano subjetivo en la construcción de las imágenes manipuladas de manera que altere nuestra percepción de la imagen vista.

Ese *gesto* no se puede retener ni definir, pero lo percibimos como experiencia. El arte es una tentativa de apoyarse en ese *gesto*, y al mismo tiempo en una pantalla de cine o en un cuadro, no causa el efecto como experimentamos en el momento; allí podemos verlo finalmente, saber de qué se trata, cómo nos afecta. El arte busca comunicar un aspecto de la vida, que es el *gesto*, pero también tiene el deseo de poseer este aspecto, capturando su momento fugaz.

La particularidad del abordaje de Cortázar en este ejemplo, reside precisamente en el hecho de que, en literatura, la revelación del gesto está ligada a la utilización de imágenes fotográficas, una forma de representación originalmente ajena al texto escrito, resultando en un cruce inesperado. Si la fotografía en sí modifica la imagen, la imaginación narrativa es capaz de transformarla y traducirla por completo. Así, el tercer nivel de interpretación se trata de la elaboración mental de la imagen observada, que gana vida con el acto de narrar, y que ya modificó el propio entendimiento sobre la situación registrada. Algo análogo a lo *obtusobarthésiano* que no puede ser aprehendido con los códigos culturales específicos utilizados para decodificar una imagen. Cuando el protagonista de Cortázar cierra los ojos y se impone a la investigación vertical (o sea, profunda) de la imagen, un nuevo significado surge y explota ahí, envolviendo la subjetividad misma del autor.

Para Schollhammer, es este elemento enigmático suscitado por la imagen lo que une las obras de Cortázar con la adaptación de Antonioni de *Blow up*. El secreto se revela en la imperfección de la imagen y en la superación de su realismo, o mejor dicho, de su identificación como índice de una imagen ya existente (SCHOLLHAMMER, 2007).

Aquí podemos trazar un paralelo entre esta emergencia de lo invisible y la imagen-presencia de Maya Deren anteriormente aludida: es la manipulación de la imagen y su capacidad de revelar sentidos y pasiones que le garantiza especificidad. La tensión entre la imagen poética y la necesidad de narración es diluida en la transformación de la palabra por la imagen narrativa que confiere una aura particular a este encuentro, y no a la ilustración del texto por la imagen, ni la mera explicación de las imágenes por las palabras. La imagen rígida destruiría el poder de la narrativa, es lo que parece decirnos el fotógrafo-narrador de Cortázar.

E. Imagen y soledad: el aporte de Juan Rulfo

En la literatura, hay un antes y un después del libro: Como remarcaron ya Nancy y Rancière: el Verbo como el inicio de la escritura, sea ésta a través de la imagen, la oralidad, el cuerpo o la

palabra. Recordemos que Aristóteles en su Poética, ya habla de la mimesis, y la ficción se pone en jaque mucho antes que Benjamin nos hablara de aura; sabemos que la autenticidad y la similitud son problemáticas que la literatura tiene que afrontar. No para debatir su estatuto de verdad, sino más bien aquél de realidad y sus procesos de producción y reproducción.

Juan Rulfo es un reconocido escritor mejicano. A pesar de haber publicado solo una novela breve *Pedro Páramo* (1955) y un libro de cuentos *El llano en llamas* (1951), nos interesa destacar es que en forma de narrar marcó la literatura latinoamericana. El porqué de este viraje tiene varias explicaciones y el que tomamos aquí es: en forma de imágenes, narra la soledad del paisaje, el pensamiento hecho escritura, la soledad. La narración traza los territorios de soledades por el desierto. Escogimos como ejemplo particular para nuestra conceptualización a Rulfo por su manera de construir imágenes internas en el texto. Ellas funcionan dentro como un mecanismo de construcción de la memoria y el olvido al mismo tiempo. Dentro de la psiquis fragmentaria, el espacio ficcional está cargado de ciertos *nostos*, entre viaje y nostalgia, entre fotografía y literatura.

El hecho de escribir de este modo no surge de manera arbitraria. Rulfo era un fotógrafo *amateur* y un escritor interesado por el cine. De hecho, ambas zonas de la imagen se incorporan en forma mitológica en su narración. Ya no en una forma de experimentación con la palabra y la imagen en sí, sino más bien como una explosión interior de la revuelta fotográfica. Una impronta de la experiencia que se escribe de forma visual.

Lo que interesa en *Pedro Páramo* es la manera de construir las imágenes mentales conectadas con las poéticas, a través de los sentidos de la vista y el oído. El juego entre lo invisible y lo visible, entre lo sordo y los murmullos, hacen de Comala -el lugar de la novela- un espacio particular, imaginario e imaginado, concebido como si fuera una fotografía en el tiempo: “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas”. (RULFO, 1985: 112)

La metáfora fotográfica se asocia con la percepción o las impresiones en el momento de capturar una fotografía por la caja negra: con los rastros que persisten en la memoria. En *El laberinto de la soledad* (1998), Octavio Paz mantiene que por otra parte, el lector cambia su actitud frente a la narración ficcional:

... el lector del siglo XIX se enfrenta a un texto que se desarrolla a propósito de las fotografías, pero en su ausencia (...) Cuando la fotografía es ausencia (y es más a

menudo en el siglo XIX, por razones técnicas) el lector debe, sin embargo, a través de figuras textuales, tener la ilusión de su presencia extraordinaria (PAZ, 1998: 45)

Pensado así, tanto la literatura que evoca lo mítico como la fotografía son artes de la memoria, del recuerdo. La memoria por lo tanto puede pensarse en su analogía con una serie de fotografías archivadas a modo mnemotécnico. Para estudiar la cuestión fotográfica como aparato psíquico, Dubois menciona tres metáforas: la arqueológica, la fotográfica y la comparación o *wunderblock* (block de notas mágico).¹¹⁴

Si la fotografía puede leerse como distante o inaccesible o como “Imagen latente”: “momento en que la mirada puede finalmente lanzarse sobre la imaginación revelada, en el mundo de la contemplación real”¹¹⁵. Resulta importante aclarar que esta literatura escrita bajo la insignia fotográfica puede interpretarse a la luz de imágenes latentes a lo largo de la narración. El ejemplo de Rulfo pone en funcionamiento, a un nivel meramente textual (que luego se conjugará con imágenes en el corpus que comprende Sebald y Cortázar estudiado de la quinta parte) la fotografía y la ciudad como protagonistas implícitos, es decir, como una manera ficcional de construir imágenes mentales que remiten a una poética en blanco y negro.

F. La fotonovela *Droit de regards*

El *roman-photo* o fotonovela de Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards* (1985), es interesante como trabajo estético; sin embargo, no sería lo mismo sin la parte posterior: el *post scriptum* de Jacques Derrida. En este texto, se plantean diversas instancias de lectura: en un primer momento, abrimos el libro y nos encontramos con una narración a través de fotografías.

¹¹⁴La primera metáfora que Dubois (2010) propone para visualizar este concepto se expresa a través de dos ciudades: Roma y Pompeya. En la memoria se inscribe el pasado y así Roma es la ciudad Eterna, la metáfora de la ruina que conserva esta acumulación del tiempo y la revitaliza en su carácter perenne; Pompeya, en cambio se preserva integralmente. Sin embargo para Dubois son dos regímenes de temporalidades que funcionan de diverso modo pero igualmente trasluce la manera de funcionar de la mente sea en el caso de Roma por la condensación temporal del tiempo que implica una sobrecarga en la contemplación; sea por el caso de Pompeya en la cual el tiempo es capturado por un exceso, una totalización que encarna lo fugaz. Estas metáforas nos ayudan a comprender el ejemplo de Rulfo y de la construcción en el interior del texto de una ciudad fotográficamente presente en la mente del intérprete. Asimismo, los recorridos literarios de Sebald (como estudiamos en la quinta parte) se tiñen de estas temporalidades entre huella, ruina y trazo en la construcción de narrativas como territorios transitando el *nostos*, la historia y la psiquis.

¹¹⁵Cpt: “momento em que o olhar pode finalmente lançar-se sobre a imaginação revelada, no mundo da contemplação real” (DUBOIS, 2010: 312)

Fotografías en blanco y negro que van develando historias paralelas en las cuales también se “cruzan” cuestiones de género, en el doble sentido también del término, sexual y discursivo.

Ahora bien, cuestionarse el género de la foto-novela dentro de los estudios literarios o de la imagen nos posiciona frente a varios dilemas discursivos. Básicamente, para salir de una manera fácil del tropezón textual, se puede plantear que ya sea desde el campo artístico (por medio de la materialidad fotográfica) o sea desde el campo del texto (la riqueza literaria), la unión de ambas discursividades existe por la narración. Es claro que a nivel narrativo, la serie fotográfica cuenta, narra, dice, gesticula una historia. Esta historia se escribe con imágenes: hay una cronología, una gestualidad, espacialidades, temporalidades. Lo curioso es que los personajes son mujeres relacionadas y separadas por la corporalidad. Por ende, comprende una narración de afectos, de distancias y encuentros, separaciones y engaños. Mujeres que entran en la novela y salen con la cámara fotográfica en la mano.

Otro aspecto fundamental: la mirada. Desde el título entramos en el universo visual. La invitación nos dice: “vean, que aquí todo es posible, y además, legítimo”. El derecho de la mirada se relaciona con el lector que se encontrará frente al libro con las posibilidades de ver escogidas a voluntad, bifurcadas en diferentes direcciones de interpretación.

A pesar de analizar desde un enfoque de género y de la doble firma en el libro, Beatriz Preciado nos aporta algunos puntos que destacar en relación con nuestra perspectiva. Por una parte, destaca “droit de regards” es una expresión que refiere a la necesidad contemporánea de una ética del ojo y sus prótesis y en consecuencia, sobre los derechos del ojo para ver. Este derecho confronta los límites del ojo físico con la prótesis y de esta forma se crea una tensión en lo que respecta a las imágenes y la mirada (de la manera o cómo mirarlas).

El segundo aspecto que la autora acentúa y que nos interesa aquí, es aquel del libro *Droit de regards* concebido como un edificio cuya arquitectura construye una suerte de “arte de la memoria”. En este punto, nos atañe ver como “trabaja como una arquitectura que regula el desplazamiento del ojo entre cierto espacio”¹¹⁶ (PRECIADO, 2004: 149). El derecho de mirar y de las miradas se vincula primero con la lectura de la fotografía, luego con el acto fotográfico en sí mismo y por último con la pose o con las miradas que recaen sobre el objeto o sujeto fotografiado.

¹¹⁶Cen: “works as an architecture that regulates the displacement of the eye within a certain space” (PRECIADO, 2004: 149).

Como bien aclara Flusser, el mundo en blanco y negro *no existe*: es a través de la fotografía que la posibilidad de traducir esa imaginación puede tener esa forma que en realidad viene a trasponer la cuestión de lo claro y lo oscuro. Derrida concibe el libro como un cuestionamiento estético de la fotografía en sí misma. A lo técnico, se le agrega la cuestión narrativa y así se nos cuenta la historia de dos “géneros” según lo antes dicho, el sexual y el textual. A la luz de esta lectura, elegir como género literario y artístico la fotonovela es una estrategia discursiva que permite ampliar las fronteras desde ambos campos:

En la novela, el discurso hace la ley, él dicta el derecho, su jurisdicción se entiende en el derecho de la mirada. Hay derecho de la mirada en las imágenes que te imponen una sola interpretación. Por eso es que el autor, el narrador o la persona hablan, lo visible no tiene más que un sentido, o al menos una sola fogata de sentidos¹¹⁷

Para Derrida el derecho a las miradas constituye el sujeto de la fotografía. Cuando la fotografía pasa de ser discurso a ser una obra, se convierte en juego y en consecuencia, es diferencia. En este libro con las dos partes complejas que lo comprenden, se abre la cuestión del arte y la literatura, de la palabra y la imagen. ¿Desde dónde se narra? Los cuerpos cuentan historias. Incluso, Plissart previamente reelabora *Blow up*. La película es una adaptación de Michelangelo Antonioni del cuento de Cortázar “Las babas del diablo”. Tanto en *Droit de regards*, como en la película *Blow up* así como en el relato de Cortázar, se percibe la fuerte presencia de la fotografía en su relación íntima con el fotógrafo y lo fotografiado.

Retomando lo antes dicho, Flusser menciona al gesto fotográfico como una práctica bastante similar al de la caza. El fotógrafo como detective, como cazador, como asesino: en el momento del *click* se momifica un referente y aún más que esto. En los tres casos se evidencia el proceso socio-técnico de la fotografía más allá de su contenido estético, también como forma de percepción de la realidad y distanciamiento de la misma. En el primer apartado ya nos dedicamos a profundizar este aspecto.

Lo que se llama foto novela se expande desde sus primeras manifestaciones en Italia. Si tan sólo pensamos en la contemporaneidad, artistas como Sophie Calle o escritores-fotógrafos como Jean-Marie Glissart indagan en este terreno. Pero en este punto se precisa tomar cautela:

¹¹⁷Cfr: “Dans le roman-photo, le discours fait la loi, il dicte le droit, sa juridiction s’étend au droit de regard. Il a droit de regard sur les images en vous imposant une seule interprétation. Dès que l’auteur, le narrateur ou le personnage parle, le visible n’a plus qu’un seul sens, ou du moins un seul foyer de sens (DERRIDA, 2010 : 10)

el artista no es escritor y el terreno del arte en confrontación con el literario tienen su etiqueta y su legitimidad autónomamente.

Es bastante delicado tratar el tema de la palabra y la imagen desde la disciplina literaria cuando en realidad estamos frente a un campo diverso cuyas fronteras no siempre son invisibles. *Droit de Regard* (1985) de Jean-Marie Plissart en colaboración con Jacques Derrida nos parece fundamental para trabajar la cuestión de la foto novela. ¿Cómo es esto de narrar con fotos? Y la palabra: ¿qué función tiene en el territorio visual?

G. Hacia las vanguardias. Arte y literatura: escribir y ver

En momentos históricos en los cuales la obra de arte se inmiscuye en su reproductibilidad técnica -parafraseando a Benjamin-, también hay una mutación en las formas de percepción sensorial. Esta percepción, es puesta de relieve por Benjamin para entrar de lleno en la argumentación de la destrucción del aura. Ahora bien, con estos conceptos se abre para nosotros un horizonte de interpretación: es también la mirada que muda, que se transforma.

Recordemos lo que J. Crary propone respecto al cambio que se produce en la subjetividad a raíz de los usos de elementos técnicos relaciones con la percepción y la observación. Si bien la mirada y los experimentos que se relacionan con lo ocular, como ya hemos revisado, vienen gestando virajes fundamentales para el sujeto desde el Renacimiento y el Barroco; consideramos que el paso del Romanticismo a la Modernidad y de ahí a las vanguardias; es decir, el salto del S. XIX al XX y posteriormente la transición del sujeto moderno al contemporáneo constituye un paso importante:

Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista afirmador de la realidad. Pero el propio impresionismo prepara las bases de este desarrollo en cuanto que no aspira a una descripción integradora de la realidad, a una confrontación del sujeto en el mundo objetivo en su conjunto, sino más bien marca el comienzo de aquel proceso que ha sido llamado la “anexión” de la realidad por el arte (HAUSER, 1978: 64)

El arte moderno significa una “angustiosa huida de todo lo placentero y agradable” nos dice Hauser: de los colores y lo vital, se pasa a lo sombrío y melancólico. En este pasaje de una sensorialidad a la otra, es igualmente Benjamin quien nos alerta acerca de la percepción sensorial transformada. Sí: dicha transición es esencialmente histórica. Pero también incide en aspectos socio-psicológicos de cada sociedad y en la producción literaria y su manera de percibirla e interpretarla.

Por eso el interrogante “¿Qué es el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (BENJAMIN, 2003: 47). Desde las nociones de espacio y tiempo, el aura refiere por tanto al valor de culto adjudicado a la obra de arte. Y cuando se reconoce el aura en una obra de arte existe un ritual implícito. Ritual que si reflexionamos, se asocia también al carácter repetitivo y único del proceso de *performance*.

Es justamente este aspecto ritual el que hace que cambie la percepción sensorial: la obra de arte -y podemos pensar también en el libro como objeto de culto- muestra su costado que revela el proceso de reproductibilidad y de hecho se construye en torno a éste. Para Benjamin las condiciones de cambio de la reproducción y función social del arte deben su alteración de base al paso transitivo de un fundamento ritual a uno político para interpretar el proceso.

En lo que concierne la literatura, creemos que no podemos pasar por alto que el fundamento es aún de carácter social y de hecho, el paso se vira hacia una modalidad estética de reproducción del libro como objeto. En cambio el arte, inicialmente, se rige por dos valores: el de exhibición y el ritual. Cuando la fotografía aparece en el escenario de producción, exhibir prevalece y se impone ante el ritual.

En la nota ocho a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin deja un rastro de un pensamiento que marca esta investigación: el arte y sus cambios a nivel epistemológico o digamos en el modo o las vías de producción de conocimiento y de generación de diferentes sensibilidades en la sociedad, ha de focalizarse en la imagen. Imágenes que ocupan el universo de producción de sentidos artístico y se expande, argumentamos, a aquél de orden escritural:

Dos funciones del arte: 1) Familiarizar a la humanidad con ciertas imágenes antes de que lleguen a la conciencia las metas en cuya persecución surgen imágenes de ese tipo. 2) Ayudar a que se afirmen como tales en el mundo de las imágenes ciertas tendencias sociales cuya realización en el hombre mismo sería destructiva (BENJAMIN, 2003: 117).

Si retomamos nuestro recorrido de imagen mental, poética, táctil y corporal. ¿Qué es la imagen? ¿Dónde está ubicada? Si las imágenes mentales son superficies tomadas de los objetos ¿cómo puede este registro del mundo convertirse en una representación psíquica, en una “imagen en la mente”? El iconotexto pone en tela de juicio la lectura de la palabra y su interpretación ya que la imagen no dice lo mismo que el texto y viceversa.

Aquí se trata más bien de renovar la noción del texto examinando paralelamente la imagen. Este gran salto se realiza a partir de la poética surrealista: existe una presencia sustancial de la imagen que dobla el sentido de lugar verbal. Tanto como el *ars memoriae* consistía en un trabajo con la memoria en la escritura mental de imágenes en busca de *locis* (lugares) particulares de almacenamiento de experiencias, el surrealismo también se preocupará por registrar los lugares recónditos de la mente:

La epistemología de la vista no es posible sin el complemento adicional de la ontología de lo visible (...) la verdad de la vista como las realidades de lo visible comparten su existencia con mentiras e ilusiones, que es la verdad finalmente reconocida y la realidad reconocida de la imaginación pura, de donde viene aquello que vemos¹¹⁸

Cabe resaltar que tanto el texto está para ser visto como la imagen para ser leída. Si recordamos lo que Nancy decía respecto a la dislocación de la mirada, y frente a una obra de arte compleja siempre estamos ante esta imagen legible y un texto visible (por supuesto, teniendo en cuenta la invisibilidad material en la mayoría de los casos). Ahora bien, esta dislocación en la obra o en el libro se comprende mejor al intentar visualizar este rol del autor que se desdobra en las actividades de escritura conjugada con la imaginación que llevan a frecuentar el territorio artístico.

Esto sucede en la mayoría de los “escritores” surrealistas. Las comillas se deben justamente a esta acepción que adopta el término de escritor cuando en realidad, también son figuras que indagan en el terreno plástico. Sólo para mencionar algunos personajes de vanguardias como Dalí, Picasso y otros surrealistas como P. Éluard, A. Breton, Aragon, etc., cuyas actividades toman direcciones por los senderos visuales y verbales:

El acompañamiento visual del texto deviene parte integrante del libro porque los elementos imaginados han sido elegidos y ordenados por el escritor de la misma manera que los elementos verbales. La imagen deviene así una escritura en el sentido propio para crear un objeto nuevo distinto de la suma de los dos componentes, un sistema interactivo donde lo visible y lo legible intercambian su poder¹¹⁹

La tensión se crea en esta reciprocidad y reversibilidad de la palabra con la imagen. El texto para ser visto y la imagen para ser leída: he aquí la función sea del collage como de los ensayos de *Territorios* de Cortázar por ejemplo. Al fijar la vista en la imagen y volver al texto, cada uno puede reenviar la reflexión a la misma cosa u a otra diferente:

La escritura *focaliza* también. Ajusta y desajusta sus lentes. Eso que la imagen muestra, una nube oculta muy pronto, que sucede en la mirada: porque la escritura también muestra también aquello que no podemos ver de verdad. Y que en la esencia de la visión, también hay ceguera, modalidad central del acto de ver como *imag (e) –inación*,

¹¹⁸ Cfr: L'épistémologie de la vue n'en va pas sans une complémentaire ontologie du visible (...) les vérités de la vue comme les réalités du visible partagent leur existence avec les mensonges et les mirages, qui sont la vérité enfin avouée et la réalité en fin reconnu de l'imagination pure, d'où vient que nous voyions (OUELLET, 1991: 194)

¹¹⁹ Cfr : “L'accompagnement visuel du texte devient partie intégrante de livre parce que les éléments imagés ont été choisis et ordonnés pour l'écrivain au même titre que les éléments verbaux. L'image devient ainsi une écriture alternative qui se croise avec l'écriture au sens propre pour créer un objet nouveau distinct de la somme de ses deux composants, un système interactif où le visible et le lisible échangent leur puissance” (BÉGUIN, 1991, 78)

acto y el proceso, más bien el efecto y el resultado de una percepción. Es por eso, que podemos decir que una imagen no hace más que *re-visar* el mundo, la flecha de la mirada apuntando cada vez en un nuevo sentido.¹²⁰

El arte y la literatura en el plano visual tienen una larga tradición de asociaciones y manifestaciones. Los escritores de nuestro corpus, asumen una relación con el arte que hace que no sea necesario inmiscuirse en el campo específico de -por ejemplo-, la relación entre la pintura y la literatura en una trayectoria visual de corte histórico. Más bien se podría comenzar la genealogía con *El surrealismo y la pintura* (1928) de André Breton como punto de partida¹²¹. Existe una admiración por el arte e incluso un conocimiento por éste que se basa en la experiencia que estimula la producción artística. Es decir, este es el caso tanto de Breton como de Cortázar quienes promueven vínculos en su ambiente social y cultural estrechamente ligados al mundo artístico.

Según nuestro criterio, esta experiencia artística lleva a los escritores a experimentar en un plano literario aquellos conocimientos adquiridos o percibidos en la contemplación e intervención artística. Como bien se sabe, el Surrealismo y la pintura son indispensables para articular el pensamiento ideológico y la postura de los integrantes del movimiento. De esta manera, la plasticidad y lo visual que se identifica en la experimentación literaria es indisociable de la experiencia estética y el contacto con el arte.

Las imágenes, ya no vistas como copias de un original que es propiedad privada, se mueven hacia el espacio público como su propia realidad, donde su ensamblaje es un acto de producción de sentido. Percibidas e intercambiadas colectivamente, ellas son los ladrillos que construyen la cultura (BUCK-MORSS, 2009: 38)

De todos modos, si se pretendiera ver los cruces entre el arte y la literatura, la investigación de la imagen incurriría en un camino bien diverso al que hemos escogido, que parte del discurso literario, como es el caso de *La profanation de l'hostie* en *Nadja* o los cuadros de Alechinski en *Territorios* de Cortázar, por citar algunos de los tantos ejemplos que podrían darse). En la creación de una narrativa de interzonas, el cruce se entabla en la generación de

¹²⁰ L'écriture focalise ainsi. Ajuste et désajuste ses lentilles. Ce que l'image montre, un nuage le cache bientôt, que passe sur le regard: car l'écriture fait voir aussi qu'on n'en voit pas, qu'on en peut voir, vraiment. Et que dans l'essence de la vision, il y a aussi l'aveuglement, modalité centrale de l'acte de voir en tant qu'*imag(e)-ination*, acte et processus plutôt l'effet et résultat d'une aperception. C'est pourquoi l'on peut dire qu'une image ne fait pas que *ré-viser* le monde, la flèche du regard pointant chaque fois dans un sens nouveau.... (OUELLET, 1991: 194)

¹²¹ No nos explayaremos en este punto aquí, sino en la parte III dedicada a los Territorios de experimentación y el surrealismo.

sensibilidad y en compartir el diálogo entre texto e imagen. Así, el reconocimiento o no de una determinada obra de arte, podrá provocar diferentes formas de percepción y por ende, lecturas del mismo relato:

Si la disciplina de la historia del arte ha sido afectada más gravemente es porque, a diferencia de los estudios literarios, no puede eludir una discusión directa de lo visual. La visualidad es el punto de crisis en el cual la historia del arte necesariamente choca con el estudio de la cultura visual. Claro, la imagería (símbolos, alegorías, metáforas, etc.) desempeña un rol dominante en literatura. El lenguaje está lleno de imágenes, y no hay manera, dentro de los estudios literarios, de que se pueda sostener una distinción analítica entre imagen y palabra. Pero la imagen que es visualmente perceptible es distinta. En ella la palabra misma participa como imagen, como en el caso de la caligrafía, o como material impreso (en el collage, por ejemplo); el sentido de estas palabras está atado a su visibilidad, y no puede ser reducido a su contenido semántico (BUCK-MORSS, 2009: 26)

Por otra parte, en relación con la descripción¹²², recordemos que el surrealismo se oponía a la narración anquilosada que pretendía asimilarse a la realidad y contarla en detalle. Dentro de esta lógica de texto-imagen, está en el lenguaje mismo entonces aquella plasticidad visual que hace lo perceptible, es decir, que muestra la realidad también en lo invisible, en aquello que reside dentro de la imaginación (Ver figura 17 y 19).

Con el surrealismo se comienza a “Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real” (SONTAG, 2009: 230) e ingresamos en un universo narrativo de experimentación: el mundo ya no está patas para arriba como en el Barroco o el neobarroco, sino que la locura coloca al artista y al escritor en un lugar sagrado de escritura: la creación en estado puro, lo onírico, lo incongruente. Todo eso tiene sentido al servicio de la renovación y de la imaginación al pie de un movimiento que buscará nuevas formas de expresión:

Visualizar la realidad como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente, extraer analogías de las cosas disimiles, es anticipar la manera característica de percepción estimulada por las imágenes fotográficas. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar, incluso cuando las imágenes fotográficas fueron al principio comparadas con la escritura (SONTAG, 2009: 224)

¹²² Respecto a este punto específico agregamos que “describir, es hacer del lenguaje la experiencia con la vista en ausencia misma de todo que sea visible -esta experiencia se sustituye toda, en tanto que realidad de la consciencia, por aquella de las cosas perceptibles que pueblan la realidad” (Cfr: “Décrire, c'est faire et faire dans le langage, l'expérience de la vue en l'absence même tout visible -cette expérience se soustitant toute, en tante que réalité de la conscience, à celle des choses perceptibles qui peuplent le réel”) (OUELLET, 1991: 194).

El sujeto moderno ve y critica a las masas, penetra en ellas y consigue salir. La mirada es como un caleidoscopio, como un larga-vistas (Ver figura 16). Se puede argumentar que esa es la mirada del escritor en particular. Con el surrealismo, al ingresar en la locura del mundo hay un intento de explicitación de la imaginación¹²³. Es decir, de conjurar el maleficio medusiano, la interpretación de los sueños, o el análisis de los estados interiores, la explicación del lapsus, la creación de ensayos meta-psicológicos, el análisis de ciertos esquemas visuales o configuraciones artísticas (CLAIR, 1989: 233).

Con André Breton se abre una parte de la genealogía cultural que se apoya en la pintura y la poesía surrealista y desde aquí se comienza a cuestionar también la relación de los estados psíquicos con la producción de imágenes mentales y percepciones a través de lo óptico. Esto podría atribuirse a la confluencia de un estado signado por la fotografía del pensamiento. Con la escritura automática y la asociación libre se abre un nuevo horizonte de experimentación con la palabra. Cortázar nos dice:

En rigor no existe ningún texto surrealista discursivo; los discursos surrealistas son imágenes amplificadas, poemas en prosa de alta tensión poética, como *Cholera* de Delteil o *Nadja* de Breton (...) Inútil buscar allí otras articulaciones que las mágicas, propuestas de una realidad donde la legalidad está resueltamente subsumida a la analogía. (CORTÁZAR, 1994: 105)

El mismo movimiento del Surrealismo puede observarse como fuera una fotografía, dice Susan Sontag. Volvemos a la lectura de la crítica, quien afirma que a partir de dicho período se pone en evidencia la reproducción subjetiva de la realidad. Si bien *Nadja* es para nosotros el pilar desde el cual se erige el análisis del corpus, recordemos que también en *L'amour fou* (El amor loco) del mismo Breton es evidente la participación de Dora Maar, Man Ray y Brassai, entre otros (Ver figura 18).

En este período, Paul Eluard y Breton “co-producen” o “idean” (porque no se puede decir “escriben”) un libro en el cual el juego con muñecas es central, ya que luego influirá en *Último Round*. De alguna manera, tanto el mundo de Cortázar como el de tantos vanguardistas que experimentan con la imagen es siempre una manera de mirar.

Las artes visuales tienen mayor visibilidad y lugar en la escena cultural a partir de las vanguardias, en su combinación con la técnica o en sus más diversas manifestaciones¹²⁴.

¹²³Por ejemplo, el realismo literario demuestra su profundo interés fotográfico tanto de uso documental como orientado hacia la experimentación poética alrededor de los tópicos del viaje y el erotismo como es el caso de Italo Calvino: *La aventura del fotógrafo* (*L'avventura di un fotografo*, 1970) Donde se abre el mundo posmoderno con el sentido de copia y reproducción de la imagen,

¹²⁴ Por ejemplo, la presencia de Elsa Triolet y Aragon dan una vuelta de tuerca a las artes visuales desde el campo literario (o viceversa). Elsa Triolet con su novela gráfica *Ecoutez-voir* (1968) abre un horizonte de interpretación:

Remontarse a las historias específicas del cine y la fotografía, requiere de estudio profundo y muy amplio. Lo que no significa que lo excluimos en el análisis preciso de algunas obras ya que implícitamente se encuentra presente en la interpretación de nuestro corpus. Para comprender de qué manera la literatura va pensándose a sí misma en este proceso que acompaña la percepción centrada en la imagen, es que resulta pertinente marcar algunas huellas que nos llevan a entender estas narrativas particulares que se crean en la interzona entre la imagen y el texto.

Como hemos visto en este recorrido, a nivel teórico y a nivel pragmático, la literatura se piensa a sí misma en la experimentación con la imagen. Esta vez, la imagen, más allá del pensamiento y de la construcción poética, adquiriendo una presencia, es decir, una visibilidad concreta. Es justamente en esta visibilidad, en donde se disloca la mirada literaria. Aquella mirada anclada en la palabra, en la escritura, ha de explayarse a la materialidad de la imagen que encarna sus propias narrativas. De este nexo surgen nuevas narrativas a modo de territorios de un extenso universo discursivo e invisible.

aquél signado por la imagen con la escritura y se pone en jaque el sentido de la imagen y lo gráfico en su diferencia con la ilustración. La relación de Triolet con la imagen visual signa el pasaje del libro ilustrado al libro gráfico (BÉGUIN, 1991, 74). El escritor aquí tiene un rol de *colleur*, es decir, se posiciona entre artista y escritor.

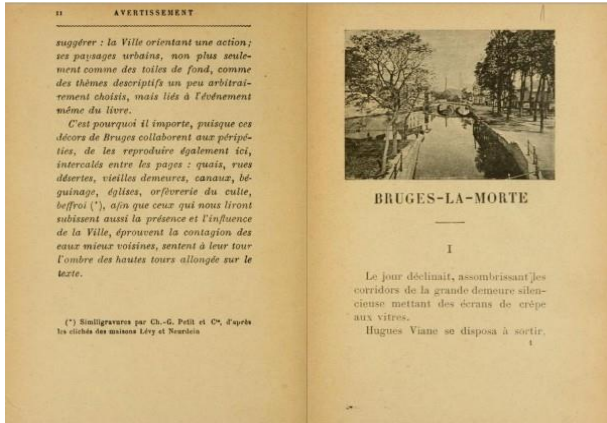


Figura 14. *Bruges-la- morte*, Georges Rodenbach (1977) Ed. Antoine, Bruselas. Pag. 1



Figura 15: *Droit de regard*. Fotografía de Marie-Françoise ; Textos : Jacques Derrida Roman photo / coll. Traverses 17 x 24 cm / 160 pages, 2010 Ed. Impressions Nouvelles, Paris. Pag. 17 (Nótese que esta foto es similar a una escena de la película de A. Antonioni *Blow up*).

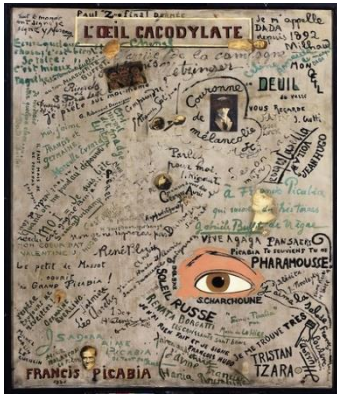


Figura 16. *L'œil cacodylate*, Francis Picabia, 1921. Óleo sobre tela y collage de fotografías, cartas postales y papeles cortados 148,6 x 117,4 cm Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. La cacodilatación es una de las obsesiones de Picabia durante el período de cuadros "oculares" que sobredimensionan el ojo.

Figura 17. (centro, der) André Breton, *Poema-objeto* "A Marcel Ferry" (alrededor de 1934)



Figura 18: (centro izq) Man Ray *Indestructible objet*, 1923/1959 Métronome y collage fotográfico 22,2 x 12 x 11 cm Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

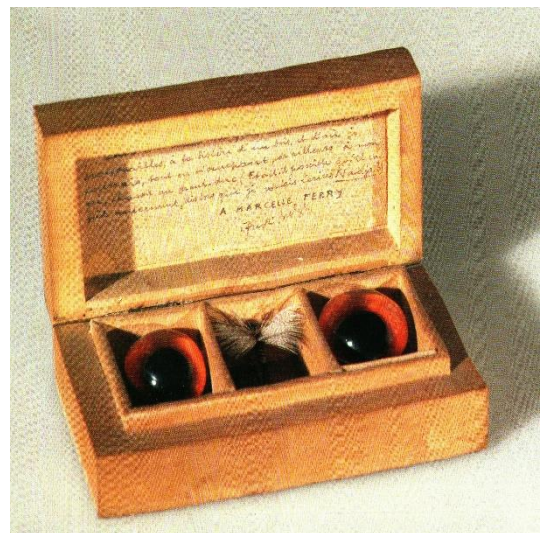
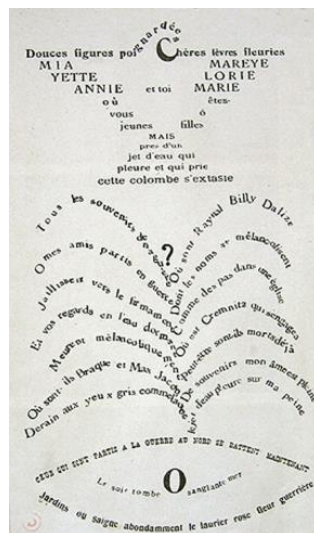


Figura 19 : Caligrama de Guillaume Apollinaire *La Colombe poignardée et le Jet d'eau*, 1918. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.



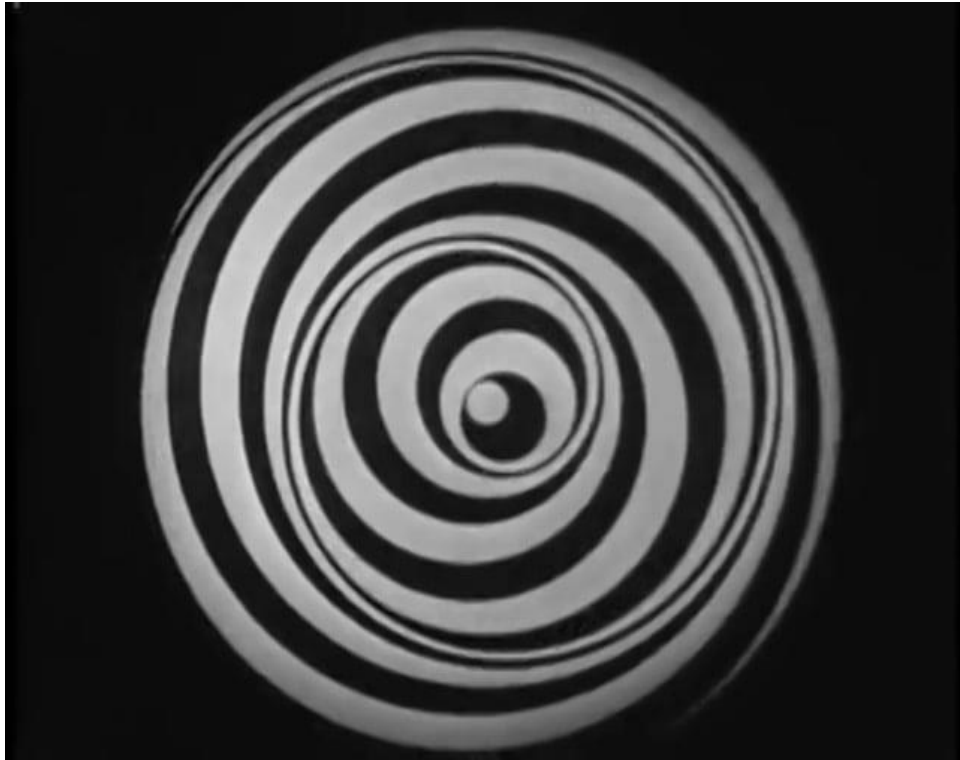


Figura 20. *Anemic Cinema*,
Marcel Duchamp, 1925

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

El tercer emblema refiere al cortometraje realizado por Duchamp.

Espirales y palabras se alternan en forma circular durante 7 minutos

La percepción focalizada en el ojo, es lo que genera una espacialidad y tiempos
signados por el desfasaje lineal y cronológico, creando una ruptura en la representación
y la manera de pensar y percibir lo invisible, más allá de lo que vemos.

PARTE III
TERRITORIOS DE EXPERIMENTACIÓN
SURREALISMO



Figura 21. André Breton
Atelier de André Breton. 42, Rue de la Fontaine en París. Aquí vivió y trabajó desde 1922 hasta su muerte en 1966. Albergó la sede el movimiento surrealista en sus comienzos. El espacio se compone de 255 objetos, pinturas y dibujos.

Centre Pompidu, Museo Nacional de Arte Moderno, París (2003)

En Moscú vivía yo en un hotel, cuyas habitaciones estaban casi todas ocupadas por lamas tibetanos, que habían venido a la ciudad para un congreso de todas las iglesias budistas. Me llamó la atención la cantidad de puertas constantemente entornadas en los pasillos. Lo que al comienzo parecía casualidad terminó por resultarme misterioso. Supe entonces que en esas habitaciones se alojaban los miembros de una secta que habían prometido no morar nunca en espacios cerrados. El susto que experimenté es el que debe percibir el lector de *Nadja*) Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho (BENJAMIN, 1980).

La cita de W. Benjamin hace explícita la intencionalidad que rige esta parte: explorar los llamados territorios de experimentación a partir del surrealismo. Como primera instancia, se sostiene que con el surrealismo se produce un viraje epistemológico fundamental que apunta al dislocamiento entre la palabra y la imagen. La literatura misma a partir de las vanguardias en general, comienza a identificarse con más intensidad con la imagen. Las fronteras entre la realidad y la representación se tornan cada vez más difusas y las búsquedas por la renovación estética se inician en estimulaciones mentales y de las diversas experiencias a través de la percepción - en particular el gesto de “tocar los ojos” - por parte de los artistas y escritores¹²⁵.

La experimentación signará así todas las expresiones de vanguardia y para la literatura será fundamental la incorporación de elementos visuales para re-significar el texto mismo y el valor poético. Los surrealistas se apoyan en la mente como propulsora de percepciones y sensaciones extraordinarias, volviéndose el ojo el órgano fundamental en este proceso que irradia las proyecciones de la mente, del subconsciente y de lo interior. La mano, en cambio, será el medio que permite acceder a través del tacto a aquellas experiencias sensoriales.

El punto neurálgico reside en pensar cómo, a partir de las vanguardias en general y centrándonos en el surrealismo en concreto surge la propuesta de una literatura intrínseca a la imagen. Este factor está estrechamente vinculado con la emergencia del Psicoanálisis en el campo social y de las técnicas artísticas como el cine y la fotografía. La justificación del corpus entero se sustenta en esta inclinación surrealista marcada por la cultura visual. La literatura con la palabra como mayor exponente visual, ingresa en universos discursivos embebidos en la técnica y la visualidad.

Les champs magnetiques (Los campos magnéticos) es la primera obra surrealista, publicada en 1920, según la argumentación del mismo Breton. A su vez, funciona en la programática surrealista como obra pionera en la experimentación con técnicas de la escritura automática, siendo también el resultado del movimiento antes de afirmarse como grupo que fue desarrollándose junto con Dadá.

En el primer capítulo de esta parte, nos centramos en el surrealismo en su nexos con esta hipótesis planteada y de la mano con la producción específica de André Bretón. Dado que

¹²⁵ El mismo Breton resalta acerca de este punto que las asociaciones de imágenes que crea el poeta o artista se pueden comparar a las producidas en una pantalla, por ejemplo. Esto sugiere la búsqueda de nuevas « texturas ». En *L'amour fou* argumenta que « Les nouvelles associations d'images que c'est le propre du poète, de l'artiste, du savant, de susciter ont ceci de comparable qu'elles empruntent pour se produire un écran d'une texture particulière, que cette texture soit concrètement celle du mur décrépi, du nuage ou de toute autre chose : un son persistant et vague véhicule, à l'excursion de toute autre, la phrase que nous avons besoin d'entendre chanter » (BRETON, AF, 1992 : 753).

posteriormente nos centramos en su obra *Nadja*, la figura de Breton tanto como su producción y creaciones mixtas (la escritura automática, el poema-objeto, los manifiestos del surrealismo), confluyen en una vertiginosa vertiente que abre las vetas de la literatura hacia el panorama visual, más específicamente, hacia el arte (incluyendo aquí al cine y la fotografía en su estatuto artístico).

La escritura automática "parece sacada de una contradicción: la velocidad y la puesta entre paréntesis de la razón que implica tienden a ocultar los enlaces lógicos, a generalizar las elipsis y atajos. De donde nace una tendencia a la fragmentación, en contradicción con el flujo que la aceleración de la escritura engendra"(ANIS; VIOLLET, 1995: 57)¹²⁶. Este es sólo un indicio del recorrido que trazamos, explicando las diversas expresiones que conjugan elementos interartísticos, profundamente ligados con la subjetividad de vanguardia: vinculada con la política, lo ideológico, artístico y literario. Así es que emerge -a nuestro juicio-, una técnica propia de observar e interpretar la literatura, adquiriendo una mirada dislocada que origina narrativas.

En el segundo capítulo, *Nadja* (1928/1962¹²⁷) de André Breton se considera en la investigación como obra fundadora de una literatura que experimenta con la imagen. En este sentido, además del reconocido "Manifiesto surrealista" escrito por el mismo autor en 1924 que explicita las bases ideológicas del movimiento, *Nadja* se convierte -desde nuestro punto de vista- en "Manifiesto" de las narrativas como territorios. Fotografía, dibujo y literatura se entrecruzan en una narrativa híbrida que emana de todos los dispositivos cuya materialidad es gráfica o visual, o el juego de las mismas.

También en este punto, se experimenta con la literatura y sus formas delineando Territorio(s) de la ciudad, del cuerpo y de la psiquis. En esta triple ansia de explorar nuevas formas y manifestaciones, se bifurcan senderos narrativos que sin embargo siguen una cierta lógica estructural. Es así que será en el caso de *Nadja*, tanto la ciudad imaginada/imaginaria, la ciudad contada en la locura, en la divagación, en los pasajes benjaminianos que de modernos pasan a ser surreales.

Ya el Romanticismo abre las puertas al sueño, lo irracional y la alucinación: "La lustración delimita un territorio urbano, marcando zonas fronterizas. Además, sugiere en otro lugar, representando lo que puede percibir la mirada iniciada. También sucede que aporta a la

¹²⁶ Cfr : "semble prise au départ dans une contradiction : la vitesse, et la mise entre parenthèse de la raison qu'elle implique tendent à occulter les liens logiques, à généraliser les ellipses et les raccourcis. D' où une tendance à la fragmentation, contradictoire avec le flux que l'accélération de l'écriture engendre" (ANIS ; VIOLLET, 1995: 57)

¹²⁷Se escribe y publica por primera vez en 1928 y se revisa y publicándose nuevamente editado por el mismo Breton en 1962.

narración momentos argumentativos”¹²⁸

El Primer manifiesto surrealista de 1924 se puede rastrear el proceso de institución de la literatura como imagen. Es decir, de la reflexión sobre narrativas que incluyen ambas instancias de manifestación artística y creativa. Como una suerte de motor sustancial, la imagen sea mental o plástica ingresa en el universo escrito como elemento constitutivo:

Los innumerables tipos de imágenes surrealistas exigen una clasificación que, por el momento, no voy a pretender efectuar. Agrupar estas imágenes según sus afinidades particulares me llevaría demasiado lejos; esencialmente, quiero tan sólo tener en consideración sus excelencias comunes. No voy a ocultar que para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla después débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa (BRETON, 2001: 58)

Dichos “innumerables tipos de imágenes” que Breton mismo considera como “inclasificables” se exhiben en el mapa de producción artística de los escritores y pintores surrealistas. En forma de poema-objeto, de *collages*, de colección de objetos, de libros-objeto, pintura, poemas visuales, etc., la asociación de imágenes con la palabra deviene recurrente e intrínseca a cualquier tipo de manifestación. Como leemos en la cita, el afán de centrarse en el trabajo de la imagen poética construida a partir de la imagen mental es una posición bien marcada en el Primer Manifiesto por Breton: “para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico” (BRETON, 2002).

De tal modo, escindir drásticamente la palabra por un lado y la imagen por otro, se torna imposible e indivisible. Más bien sucede lo contrario, se amalgaman en la creación de narrativas gestadas en el seno de esta interferencia. ¿Cómo pensar las manifestaciones artísticas -y en particular la literatura a partir del surrealismo- como una narrativa en la que se encuentran fusionadas la imagen y la palabra? ¿Cómo leer el resultado de este proceso experimental sino ante la dislocación de la mirada?

¹²⁸Cfr: “L’illustration délimite un territoire urbain, elle en marque les zones frontalières. En outre, elle suggère un ailleurs en représentant ce que peut percevoir le regard initié. Il arrive également qu’elle apporte au récit des moments argumentatifs” (GROJNOWSKI, 2002: 161)

A partir de estos interrogantes, es que se abre el tercer capítulo de los territorios de experimentación, que incluyen principalmente la obra de Julio Cortázar *Territorios* de 1978. Si *Nadja* es la obra fundadora y, de algún modo, funciona a nuestros ojos como un Manifiesto que inculca una nueva literatura a partir de los collages y las técnicas de la visión, este libro es el “segundo manifiesto”. Las narrativas se fundan en estos territorios, jugando con el título que de por sí encarna un término complejo.

Las conexiones con el surrealismo son evidentes, no tanto en la escritura misma, como en la búsqueda de provocar una ruptura con la literatura estándar, creando así libros-objeto. Por este motivo, nos centramos también en otros libros de Cortázar que incluyen imágenes de diversos modos: *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round* y *Prosa del Observatorio*.

CAPÍTULO I EL SURREALISMO Y ANDRÉ BRETON

*He aquí unos cuantos ejemplos
de imágenes correctas: (...)
“En el interior del bosque incendiado
Frescos los leones se han quedado”*
Roger Vitrac

Citado por A. Breton en el 1º Manifiesto Surrealista

El viraje epistemológico que se produce por el desplazamiento entre palabra e imagen, se moldea en la interzona y por sobre todo ya desde la palabra misma en su intento por construir un universo visual hacia el interior del texto. En este tipo de literatura, como hemos mencionado anteriormente, la imagen literaria se concibe en la fusión de los niveles de la imagen mental, poética, táctil y corporal. Cuando esta narrativa comienza a “adquirir cuerpo” y a entrelazarse entre sí en la percepción, es que ambos dispositivos gráfico y visual entran en tensión creando nuevas narrativas como territorios.

Los manifiestos de las vanguardias en general y en particular el surrealista, ya comienzan a dejar los rastros de esta voluntad y a traslucir la necesidad de tornar plástica a la palabra en su búsqueda de renovación estética. Claro que en esta ferviente etapa de experimentación, la inclinación hacia ciertas prácticas como el cadáver exquisito de Dadá o la escritura automática o el *collage* por parte de los surrealistas, será un momento que influye notablemente en la literatura posterior.

... Apenas la inmediatez de la visión es establecida como fundamento de una estética que es revertida por otra cosa, normalmente es concebida como su opuesto: la escritura. El automatismo psíquico es en sí mismo una forma escrita, un *griffonage*, una producción de textos (...) Breton ve una suerte de escritura específicamente cursiva, un gráfico que proviene de una mano¹²⁹

Es decir que con la práctica de la escritura automática, la producción de imágenes dentro del texto comienza a inquietarse por también volverla exterior, es decir, visual (que no necesariamente significa visible). De esta manera “La acción elige mostrar pero no abarca ni movimiento ni gesto visible, al contrario, se trata de una “mirada”, de la fijeza de los ojos que permite simbolizarse como inteligencia mediatrix, como agente constituyente de la obra”.¹³⁰

¹²⁹Cfr : “... à peine l’immédiateté de la vision est-elle établie en tant que fondement d’une esthétique qu’elle est renversée par une autre chose, normalement conçue comme son contraire : l’écriture. L’automatisme psychique est en soi une forme écrite, un “griffonage”, une production de texte (...) Breton voit une sorte d’écriture spécifiquement cursive, un graphisme issu d’une main” (KRAUSS, 2002: 20)

¹³⁰Cit: “L’azione che sceglie di mostrare non comporta né movimento né gesto visibile, al contrario, si tratta di uno “sguardo”, della fissità degli occhi che gli permette di simbolizzarsi come intelligenza mediatrice, come agente costituente dell’opera” (KRAUSS, 1996: 86)

Como bien señala Rosalind Krauss, la distinción entre lo escrito y lo visual es un dilema que Breton siempre se empeñó en resolver o cuestionar dentro del surrealismo; para llevar a cabo esto, intentó sobrepasar dicha compleja combinación con las experimentaciones ligadas a los temas de la percepción y la representación “La percepción, experiencia inmediata, es superior, más auténtica, mientras que el representación, simple copia, re-creación de otra forma, junto con signos que traducen la experiencia debe seguir siendo sospechosa: el distanciamiento la predispone a la impostura”.¹³¹

La llegada del cine y de la fotografía entonces serán decisivas para el tipo de literatura que aquí interesa. Los aparatos que ayudan a reproducir imágenes incidirán y marcarán la disciplina literaria profundamente. Una marca que puede leerse como tatuaje¹³² más que como herida o incisión.

A. Manifiestos como territorios

*Culture is a polysemantic term
(...) But it also means to escape
the current co-optation
of border culture.
Guillermo Gómez Peña
En: the border is ... (a maniesto)*

Con las vanguardias se generan una serie de manifiestos producidos tanto en Europa con el surrealista, el futurista, Dadá como en América Latina¹³³. Es inevitable destacar la relevancia del manifiesto como género discursivo que internaliza una estructura basada en el hacer-hacer, es decir, una programática y una apelación directa a tomar parte de ésta. Es interesante rescatar que en la construcción de un lector o receptor, el manifiesto prevé una identidad específica. Vale aclarar que la construcción del interlocutor se moldea ideológicamente, según determinados roles artísticos y literarios asumidos desde la posición enunciativa.

¹³¹ Fuente original del francés : “La perception, expérience immédiate, est supérieure, plus authentique, alors que la représentation, simple copie, récréation sous une autre forme, ensemble de signes traduisant l’expérience, doit rester suspecte : la distanciation la prédispose à l’imposture” (KRAUSS, 2002)

¹³² Recordemos que en el neobarroco está presenta la idea de tatuaje (como podría asimilarse a la de huella o impronta) que hace mención también a la escritura como tajo.

¹³³ Simplemente haremos mención a los movimientos vanguardistas latinoamericanos: empezando por el Simplismo en Perú cuyo máximo representante es Alberto Hidalgo; el Creacionismo liderado por Vicente Huidobro; el Estridentismo teniendo a Manuel Maples Arce en México como figura clave; en Argentina, el Ultraísmo llevado adelante por Jorge Luis Borges y finalmente en Colombia el Nadaísmo representado por Gonzalo Arango.

Justamente, producir un “manifiesto”, implica una toma de posición: en la argumentación de determinados ejes, queda subrepticamente comprendido el carácter intrínseco del orden de lo polémico que torna peculiar al género. Esto se debe a que “el manifiesto sería un lugar de lectura de la programática de una sociedad, en la medida en que expresa sus tensiones ideológicas, sus relaciones polémicas y las luchas por la conquista del valor simbólico”¹³⁴.

Es preciso agregar que dicho aspecto de confrontación del discurso está ligado a una “literatura de combate”. Por este motivo, en la contemporaneidad, cuando emergía un manifiesto no era justamente para contribuir “delicadamente” o creativamente con la poesía o el arte en general, sino para transformarla y trastornarla. La época de vanguardias cuenta con varios manifiestos, los cuales concuerdan en el hecho de que la palabra instituye en sí misma un instrumento de lucha, de torsión y transgresión.

Particularmente el surrealismo, a través de los manifiestos, se opondrá a la institución artística exaltando el carácter burgués de la misma. Asimismo, desde el psicoanálisis y el marxismo construyen la defensa ante sus adversarios. Este aspecto se asienta en el primer Manifiesto: el movimiento sabe adónde apunta y a quién/es, de sus integrantes, de lo que rechazan y lo que promueven. La autodefinition que se escribe en el Primer Manifiesto surrealista es la siguiente:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (BRETON, 2001: 44).

Como otras manifestaciones previas, también se privilegia la legitimación cultural inconsciente y la ruptura inaugural como acto heroico así como “el predominio de lo onírico como temática poética, o culto de lo infantil, la ilusión de la escritura automática y, en última instancia la hegemonía de la poesía como género de “vida” y de anulación de las fronteras entre gesto artístico-praxis vital-totalidad social”¹³⁵.

Pensemos ahora este manifiesto como territorio y en tanto territorio, como rizoma. Es decir, como lo afirman Deleuze e Guattari: en tanto que libro elaborado de materias diferentes,

¹³⁴Cpt: “O manifesto seria o lugar de leitura da pragmática de uma sociedade, na medida em que expressa suas tensões ideológicas, suas relações polémicas e as lutas pela conquista do valor simbólico” (GELADO, 2006: 41).

¹³⁵Cpt: “O predomínio do onírico como temática poética, o culto do infantil, a ilusão da escrita automática e, em última instância a hegemonia da poesia como gênero da “vida” e a anulação das fronteiras entre gesto artístico-práxis vital-totalidade social” (GELADO, 2006: 41).

de diversas líneas de fuga; como libro-raíz cuya raíz está fasciculada. En este último punto, el rizoma se identifica en su tronco subterráneo y a su vez con el término rizoma se hace referencia a la visión de una composición maquina.

Leemos esta suerte de “literatura rizomática” a la luz de la afirmación: “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con medir, cartografiar”. Cartografiar como una acción que también diseña el manifiesto surrealista como territorio mientras que paralelamente existe una serie de narrativas que funcionan como territorios alrededor de esta base, de esta raíz. Es por eso que el método rizomático analiza al lenguaje descentrándolo de otras dimensiones y/o registros (DELEUZE-GUATTARI, 1994: 14).

A pesar de que la lente del método rizomático sea interesante, desde nuestra óptica, el gesto que se manifiesta asumiendo esta mirada que se disloca entre la imagen y el texto crea cierto lenguaje que viene de este intersticio mismo. El método, desde nuestro punto de vista, está allí mismo en el libro, en la máquina de lo literario que produce imágenes potentes que van desplegando sus múltiples rostros hacia la escritura.

B. Narrativas entre la imagen y la palabra

*..que dis-je, de vous regarder, mais non,
d'essayer de voir par vos yeux,
de me regarder, par vos yeux
L'amour fou, A. Breton*

Como bien aclaramos con antelación, los libros ilustrados existen desde que la palabra se escribe y desde que la imagen se representa. Pero la función de describir o ilustrar aquello que la palabra nombra es generalmente el rasgo común que se le asigna a la imagen. Hay una larga tradición de literatura infantil, emblemática, etc. que podría incluirse en esta relación entre literatura e imagen.

Pese a esto, nuestra apuesta radica en rastrear las formas de experimentación con la palabra en fusión con la imagen. Y el universo visual que privilegia el ojo y la vista como órgano y sentidos paradigmáticos de una cultura, lo encontramos a partir de las vanguardias cuando se disemina en los campos del arte y de la literatura.

El ejercicio visual y los restos ópticos que se rastrean en las imágenes colocadas como acertijo o para ser descifradas, es decir, que actúan en relación con el objeto y el deseo que suscitan tal como afirma Breton: “No hace falta decir que lo que es cierto de la imagen gráfica

complementaria en cuestión no está dentro de un cierto retrato hablado de lo que la poesía digna de ese nombre nunca ha dejado de llamar”¹³⁶

La importancia que se le da a la imagen dentro del movimiento surrealista, es clara en la trayectoria tanto de Breton como la de otros escritores y artistas surrealistas (Véase en la Figura 22) el elenco de miembros que se incluyen como surrealistas en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* escrito por Breton y Paul Éluard en 1938)¹³⁷. El mismo Breton en el Primer Manifiesto confiesa que “la imagen se me escapaba” y agrega que: “La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá”.¹³⁸

En el Primer manifiesto del Surrealismo se exhiben algunos puntos como 1) el primer estado de la conciencia a través del sueño; 2) algunos criterios basados en lo maravilloso y otros procedimientos vinculados al automatismo (KRAUSS, 202: 19). De aquí surge la gran teoría bretoniana del automatismo psíquico como resultado de la experiencia de imágenes que se manifiestan entre el sueño y la vigilia.

La poética literaria entonces erige sus pilares en estas realidades construidas por el choque entre imágenes. La experimentación poética se establece en el surrealismo en el intento de sobreponer y de entrelazar estas realidades distantes y antitéticas que crean narrativas. El hecho de traer al campo de trabajo este aspecto visual y por lo tanto, de hacer hincapié en las imágenes provenientes de diversas fuentes -como un objeto, como un encuentro casual vivido, como también una imagen retínica o mental- hace que la búsqueda poética se aleje de la fijación con la palabra y su sonoridad o sentido que encarna, y más bien sea desde la imagen que la palabra se encuentre en su plasticidad y en su invisibilidad.

Estas experiencias que se buscan para renovar el lenguaje escrito y visual, implican una gran energía puesta en el trabajo como artista o como escritor. En este sentido, los surrealistas

¹³⁶ Cfr: “ Il va sans dire que ce qui est vrai de l'image graphique complémentaire en question ne l'est pas moins d'une certaine image verbale à quoi la poésie digne de ce nom n'a jamais cessé de faire l'appel” (BRETON, AF, 1992 754).

¹³⁷ Resulta pertinente notar que durante la formación del movimiento surrealista y mientras se conformó y desarrollaron las bases del movimiento, hubo muchos integrantes que dejaron el grupo o fueron expulsados o bien se introdujeron en una etapa tardía. Breton era quien de alguna manera decidía estos procesos de inclusión y exclusión. Basta sólo con ver la producción del mismo autor cuando la auto-edita modificando sectores de acuerdo a su empatía o no con los miembros del surrealismo. Pese a este detalle relevante, tampoco concierne a nuestra propuesta de investigación en particular. Es sólo para aclarar que no es un grupo fijo de integrantes: éstos van entrando y saliendo de acuerdo a la trayectoria personal de cada autor o artista.

¹³⁸ Este pensamiento surge a raíz de las lecturas que Breton hace de Pierre Reverdy “Esta época, un hombre que, por lo menos era tan pesado como yo, es decir, Pierre Reverdy, escribió: La imagen es una creación pura del espíritu”.

fueron los primeros que dieron origen a “una imagen del artista en el trabajo como transcriptor más o menos mecánico de impulsos que surgen de un reino del cual tiene poco control consciente”¹³⁹. La relación entre palabra e imagen va más allá de la poesía o la literatura misma y se alterna con manifestaciones como el *collage* o la escritura automática. O en la misma fotografía sobre todo a través del foto-montaje. Los dos dispositivos funcionan casi como armas o instrumentos de creación excepcionales. Excepcionales en la doble acepción del término: en cuanto único, “raro” o menor y en cuanto maravilloso:

Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha. Este es el modo en que se ofrecen las palabras y las imágenes en los campos magnéticos, primera obra puramente surrealista, y especialmente en las páginas bajo el común título de «Barreras», en donde Soupault y yo nos comportamos como interlocutores imparciales. 1. Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio que el hombre no evoca, sino que se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza, y ha dejado de gobernar las facultades (BRETON, 2001: 55).

El “trampolín” al cual se hace referencia, es homologable a lo que aquí denominamos como interzonas o como intersticio. Esta preocupación, como vemos, está ya claramente marcada desde este manifiesto. Los surrealistas indagan en este asunto haciendo hincapié en los procesos sociales (Marx) y en aquellos psicológicos (Freud) sin descuidar la gran influencia estética (Hegel). Las imágenes que no se eligen como las palabras, sino que emergen, se manifiestan, se imponen casi de modo fraudulento. Una violencia visual que se torna intrínseca y necesaria en la programática surrealista. Imagen y palabra funcionan en una dinámica que si bien no es opuesta, está llena de contradicciones y el poder de las imágenes es el motor de estimulación creativa. Ese choque es lo que Breton denomina “chispa”:

En el caso de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace (BRETON, 2001: 57).

Hay una preocupación especial en la generación de esta “chispa”. Chispa que descansa en este valor adjudicado a la imagen en su belleza y aura. Puede notarse esto también en *Nadja*, ya que la obsesión por crear situaciones, imágenes y escenarios “fuera de foco” es una obsesión

¹³⁹ Cit: “un' immagine dell'artista al lavoro come trascrittore più o meno meccanico di impulsi che sgorgano da un regno su cui ha poco controllo consciente” (KRAUSS, 2002: 87).

del narrador. De esta manera notamos que “la luz de la imagen” produce una sensibilidad particular, la percepción se ve trastocada a partir de la visión. Ese ojo se expande y abarca también la escritura:

Y del mismo modo que la duración de la chispa se prolonga cuando se produce en un ambiente de rarificación, la atmósfera surrealista creada mediante la escritura mecánica, que me he esforzado en poner a la disposición de todos, se presta de manera muy especial a la producción de las más bellas imágenes (BRETON, 2001: 57).

La chispa que da lugar al procedimiento excepcional de experiencias y sobre todo que permite acceder a la escritura automática, también produce imágenes. “Bellas” es el adjetivo que usa Breton. Recordemos la frase que concluye Nadja “La belleza será convulsiva o no será” (*La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas*). En relación con esta concepción de belleza convulsiva, Rosalind Kraus agrega que hay tres instancias envueltas en la noción: en primer lugar, el mimetismo; en segundo punto, se establece con la belleza convulsiva del objeto; por último, y como tercer punto se destaca el factor exaltado del descubrimiento (como el objeto de la cuchara en *El amor loco*)¹⁴⁰. Lo que amalgama todo sería lo surreal que “sería la *naturaleza convulsiva en un tipo de escritura*. La relación privilegiada que la fotografía tiene con lo real asegura el acceso particular a esta experiencia”.¹⁴¹

La obsesión por la belleza que tienen los surrealistas y en especial Breton, rompe con el concepto de perfección apolínea clásica y apunta más bien a buscar estados o sujetos bellos en la invisibilidad: el azar, la mirada, las manos, las imágenes en la mente, los ojos femeninos, el cuerpo. Aquello que no está: lo imposible, las formas flotantes, lo indefinido. Es esa “chispa” apenas visible un instante lo que podría definir el gesto que promueve la experimentación a partir de algo apenas invisible y perceptible pero que permanece en lo sensorial y en lo perceptivo como dislocación reveladora (Véase Figura 30):

Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentirlas, el espíritu pronto se da cuenta que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa. El espíritu avanza, atraído por

¹⁴⁰La función de la belleza convulsiva se esboza en *Nadja* (1928) y se define en *El amor loco* (1932) «La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas » (BRETON, AF, 1992 : 687)

¹⁴¹Cit: “... sarebbe la natura convulsa in una sorta di scrittura. Il legame privilegiato che la fotografia intrattiene con il reale le assicura un accesso particolare a questa esperienza” (KRAUSS, 1996:117)

estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan el tiempo preciso para soplar el fuego que arde en sus dedos. Vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, la noche de los relámpagos. Tras esta noche, el día es la noche (BRETON, 2001: 58).

Justamente ese acto “vertiginoso de esta escritura” hace que las imágenes sean directrices de un proceso de constitución de subjetividad. Emergen narrativas que fundan territorios de experimentación, naciendo de ese “vértigo¹⁴²” generado entre el vericuerdo visual y gráfico. Ahora bien, también son fruto de una mirada que se disloca ante la imagen y la escritura.

Pensemos en las fotos corporales de Man Ray o en general la experimentación fotográfica surrealista y del mismo modo en la lectura del poema-objeto. La mirada se resiste a la unidireccionalidad. En este sentido, no hay contemplación porque desde que vemos la obra o tomamos los libros surrealistas en nuestras manos, el hecho de mirar “fijamente” aquello que tenemos delante exige una dislocación entre lo textual y lo visual que a su vez se funden en una narrativa. Tal exigencia que emana de esta narrativa, se liga estrechamente al esfuerzo interpretativo que ésta requiere.

C. El *collage* y la escritura automática

En Breton, la poética surrealista se caracteriza igualmente por su definición de escritura automática como “fotografía del espíritu” que irrumpe en el campo meramente verbal. Una buena manera de ejemplificar esta propuesta de la escritura automática es el elogio del cristal o la casa de vidrio¹⁴³ en *Nadja* donde queda claro el nexo vida-escritura: esta casa de cristal, tan delicada y visible, a su vez crea una idea de la fragilidad del espacio y de lo invisible más allá de lo que es evidente para el ojo. Lo que emerge de este proceso particular de escritura apunta a que la imagen se construya en la escritura automática misma¹⁴⁴.

A la escritura automática, se adiciona otro proceso por el cual los filtros entre la imagen y lo gráfico se entremezclan. Esta asociación emana de lo que ofrece también la fotografía con su flexibilidad pictórica y que con el *collage*, se concreta en una estética cuyas bases de

¹⁴² La obra de W.G Sebald, *Vértigo*, se refiere a una sensación similar a la planteada aquí. Es un título que engloba el estado de varios personajes en los relatos, trastornados por cuestiones visuales.

¹⁴³ “La maison que j’habite, ma vie, ce que j’écris : je rêve que cela apparaisse de loin comme apparaissent de près ces cubes de sel gemme” (BRETON, AF, 1992 : 681).

¹⁴⁴ Al respecto el mismo Breton indica que “La imagen, tal que se produce en la escritura automática, a siempre constituido para mí un ejemplo perfecto” (Cfr : “L’image, telle qu’elle se produit dans l’écriture automatique, en a toujours constitué pour moi un exemple parfait” (BRETON, AF, 1992 : 681).

representación apuntan a la transformación de elementos que ya tienen un lugar y existencia.

El *collage* y el automatismo son considerados dos formas diversas de producción textual:

Collage (y por extensión *frottage*), aprovechando los recursos de la mente inconsciente, se consideran procesos paralelos, por no decir equivalentes a la escritura automática, en la capacidad de estimular los poderes alucinantes del artista y generar un flujo de múltiples imágenes contradictorias, como alucinaciones o visiones de duermevela (...) Privilegiando la actividad mental instigada por los elementos del collage, Ernst subraya el flujo de continuidad entre las imágenes del inconsciente y su proyección sobre la página, pasando por alto la etapa de producción de collage¹⁴⁵.

El *collage* no se trata sólo de sobreponer imágenes, hay un mecanismo detrás de este factor que está territorializando un discurso en el acto de experimentar con la palabra que se ve entremezclada con otras y superpuesta en orden arbitrario. ¿Es acaso el *collage* una obra para ser leída o vista? Nuestra respuesta estimativa, arriesga a proponer que ambas partes son un requisito para acceder a la comprensión. Es decir, que necesariamente la mirada se disloca hacia los lados de hoja, se desliza de aquí para allá. Pues entonces aceptamos que haya un territorio de experimentación que se constituye con esta expresión gráfico-visual:

Collage es también una práctica material que deliberadamente subvierte modelos tradicionales de representación y sistemas de valores burgueses, a través de estrategias de desplazamiento y perversión. Gracias a su manipulación consciente de lo simbólico, el *collage* es una deconstrucción radical del lenguaje del padre, a diferencia del automatismo que requiere, al menos en sus etapas iniciales, privilegiar la semiótica o lenguaje presocial¹⁴⁶.

De por sí el texto surrealista es fragmentado y desbocado; por eso, definir un lugar para éste sería indagar sobre múltiples opciones e hipótesis ya que el texto recorre varios territorios textuales y extratextuales, por ejemplo, el pictórico o cinematográfico. El *collage* crea nuevas realidades y en este sentido se vincula con lo “maravilloso” de lo que hablaban los surrealistas sobre todo cuando lo definen en el Primer Manifiesto como

¹⁴⁵Cen: “Collage (and by extension *frottage*), tapping the resources of the unconscious mind, are considered processes parallel if not equivalent to automatic writing, in the capacity to stimulate the hallucinatory powers of the artist and generate a flow of multiple, contradictory images, as in hallucinations or visions of half-sleep (...) Privileging the mental activity instigated by the collage elements, Ernst stresses the flow of continuity between the images of the unconscious and their projection onto the page, glossing over the production stage of collage.” (ADAMAWICZ, 1995: 7)

¹⁴⁶ Cen: “Collage is also a material practice which deliberately subverts traditional models of representation and bourgeois value systems, through strategies of displacement and perversion. Thanks to its conscious manipulation of the *symbolique*, collage is a radical deconstruction of the language of the father, unlike automatism, which claimed, at least in its early stages, to privilege the *sémiotique*, or presocial language (ADAMAWICZ, 1995: 11).

Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: estos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo (BRETON, 2001: 24).

Asimismo el manifiesto ocupa un lugar de trascendencia y de transgresión a partir de la explotación de categorías que cuestionan o colapsan los límites. Entonces, al trabajar con los bordes o márgenes entre los códigos lingüísticos, literarios o histórico-artísticos, los incorporan en cierto modo para alterar la identidad unificada de sistemas demasiado coherentes. Las interferencias a su vez fundan una cultura particular signada por la sobreposición, por el desorden visual y lógico:

Como práctica, el collage surrealista abarca una amplia gama de actividades, desde encuentros con objetos difuntos en el mercado de pulgas, a la transcripción de múltiples voces del inconsciente, las imágenes fragmentarias inconscientes del sueño y todos los modos de producción que escenifican el choque de elementos dispares. Como un acto pragmático, el collage engloba varias funciones complementarias o conflictivas -críticas, poéticas y políticas- que cohabitan a lo largo de los años 1920 y 30. Como técnica, el collage es una modalidad material de cortar y pegar elementos distantes -o asimismo una simulación de ese proceso. Como un acto subversivo, es un instrumento de desvío de mensajes pre-formados (...) Y como acto creativo, implica la transformación de estos mensajes¹⁴⁷.

En el collage verbal, el intento de decodificar es menos visible que en la pintura. En este punto, el collage encarna en sí una invisibilidad que desde el modo efímero en el cual ha sido producido y al ser tan fragmentado, acaba desterritorializándose a sí mismo en cuanto discurso ya que resulta difícil seguir un camino único de interpretación. Este descentramiento torna la mirada del lector dislocada, ya que no hay varios puntos de fuga que construyen diversos caminos visuales. Palabra-imagen es un desafío para el lector literario (como es asimismo para quien contempla una obra de arte)¹⁴⁸.

¹⁴⁷(Cen: "... as a practice surrealism collage encompasses a wide range of activities, from encounters with defunct objects at the flea market to the transcription of the multiple voices of the unconscious, the fragmentary images of the dream and all modes of production which stage the clash of disparate elements. As a pragmatic act, collage englobes various complementary or conflictual functions -critical, poetic and political- which cohabit throughout the 1920s and 30s. As a technique, collage is a material mode of cutting and pasting distant elements -or indeed a simulation of that process. As a subversive act, it is an instrument of *détournement* of pre-formed messages (...) and as a creative act; it involves the transformation of these messages (ADAMAWICZ, 1995: 11).

¹⁴⁸ Agregamos a esta noción que: "El reciclaje de imágenes las aleja de sus significados originales, conservando las carreras de estos significados, y los invierte con un nuevo significado, por lo que el material físico se recodifica en manipulaciones lúdicas. Tales recodificaciones estéticas o sublimatorias se consideran aquí como las reelaboraciones dinámicas del "ascenso signe" en lugar de las huellas fijas de un trauma, en un malabarismo con fragmentos que son significantes desquiciado de significados anteriores y expuestos al juego de la

Adamawicz apuesta a la idea de que existen imágenes que invitan a ser interpretadas y otras que en cambio, ofrecen una resistencia a la interpretación, caracterizándose por su carácter fragmentario y heterogéneo. Sobre esta fragmentariedad, la técnica de *cut-and-paste* es particular; ya que los surrealistas se sienten atraídos por el acto de cortar de su discurso para re-crearlo en otro. Dicha práctica es un proceso de desterritorialización, para fundar territorios con el *collage* y nuevamente reterritorializarlo al exhibirlo a una lectura y disociar dicho *cut* de su espacio cultural inicial para con el *paste* exiliarlo de su zona discursiva.

Si nos detenemos a reflexionar en el tema, las palabras y acciones de *Nadja* parecen un *paste* a la gran estructura narrativa. A esto, hay un esfuerzo por mantener dicho *paste* dentro del contexto narrativo y es el narrador y su voz quienes aglutinan tal engranaje. Citar la voz de *Nadja* entre comillas parece parte de un proceso de collage, y asimismo marca la autoridad de la voz narrativa, que asume la responsabilidad de ordenar el discurso y de esta manera jerarquizarlo. En este sentido, siguiendo la lectura de Adamawicz, la citación se ve como un *anti-collage*.

D. Poema-objeto

Poemas y objetos parecen ir por dos sendas diferentes. Pero en el surrealismo, al igual que lo que sucede con la imagen y el texto, se coloca al lector en una posición desde la cual la mirada se disloca. Poemas que se ven en objetos. Objetos leídos en poemas. Es una dialéctica que resguarda la mirada y está en las periferias del arte y la literatura:

A la imagen del Surrealismo como ruptura -fortaleza, capilla de las catacumbas, guerra de trincheras- se superpone otra, sin negar la primera: la imagen de un puente o un sistema fluvial subterráneo. El Surrealismo fue un movimiento nocturno y una de las imágenes que lo deja ver, y lo aclara, es la constelación: ensamble de estrellas, haz de luz en la noche.¹⁴⁹

El primer poema-objeto es obra de Breton en 1929, un año después de la publicación

diferencia”(Cen: “The recycling of images distances them from their original meanings while retaining the races of these meanings, and invests them with new meaning, so that the physic material is recoded in ludic manipulations. Such aesthetic or sublimatory recoding are considered here as the dynamic reworkings of the “*signe ascendant*” rather than the fixed traces of a trauma, in a juggling with fragments which are signifiers unhinged from earlier meanings and exposed to the play of difference (ADAMAWICZ, 1995:22)

¹⁴⁹ Cfr : “A l’image du surréalisme comme rupture -forteresse, chapelle dans les catacumbes, guerre de tranchées- se superpose une autre, sans nier la première : l’image d’un pont ou d’un système fluvial souterrain. Le surréalisme fout un mouvement nocturne et une des images qui le donnent à voir, et l’éclairent, est la constellation : assemblée d’étoiles, faisceau de feux dans la nuit » (PAZ, 1991 : V).

de la primera edición de *Nadja. Je vois, j'imagine* (1991) reagrupa 142 obras del autor inéditas y otras ya conocidas. Si reflexionamos en la importancia que Breton le otorga a los objetos en *Nadja*, la imagen del guante puede ser el ejemplo más claro (Véase figura 27); en *El amor loco*, será la máscara de metal de Giacometti y la cuchara para Breton, que encuentra en un mercado de pulgas por azar. Con mayor insistencia por parte de Breton y expandido a todo el movimiento surrealista, se sostiene que existen ciertos objetos colocados en la realidad (aquella visible) para ser encontrados por azar por alguien. En ese contexto, el sujeto destinado al hallazgo de tal objeto y el hecho en sí mismo del encuentro con éste, será relacionado con un motivo de la vida narrativa de dicho objeto. Es decir, como si *eso* acuñara la invisibilidad de una percepción y en ésta, una realidad poética propia.

En particular en el caso de André Breton, hay una doble imagen entre la efusión y lo rebelde, la espontaneidad y la búsqueda de belleza. El fragmento se conforma por dos realidades que se oponen y es de dicho pasaje antitético que surge la metáfora poética. De esta manera, el poema-objeto deviene un pasaje peculiar. Octavio Paz resalta que combinar las imágenes visuales y los signos gráficos es una práctica antigua pero que en el poema-objeto se encuentra entre dos elementos: “el signo y la imagen, el arte visual y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y al mismo tiempo, él se lee”¹⁵⁰.

Estos poemas-objetos entran como producto creativo dentro de la lógica surrealista de la invención personal y el rescate de la interioridad que apuntan a moldear una subjetividad moderna. Las narrativas que se producen a raíz de esta experimentación entre elementos gráficos y visuales, son ideadas por los sujetos que representan el surrealismo y que abarcan de por sí varias disciplinas y de esta manera no limitan sus manifestaciones estéticas a un campo, sino que más bien lo extienden, lo desterritorializan y lo vuelven a nutrir con figuras y formas:

No arroja solamente una pasarela entre la vista y el pensamiento, entre la imagen y la escritura, sino que las une, construye un ser nuevo, un verdadero monstruo en el sentido que siglo XVII dio al término: una cosa que rompe con el orden natural y que nos maravilla y nos fascina (PAZ, 1991: VIII)¹⁵¹

Lo expuesto por Octavio Paz, coincide con la hipótesis que nos planteamos al inicio de la investigación: esa “pasarela” entre ver y leer, entre dos dispositivos que juntos forman este

¹⁵⁰ Cfr : « le signe et l'image, l'art visuel et l'art verbal. Un poème-objet se contemple et, en même temps, il se lit » (PAZ, VI)

¹⁵¹ Cfr : « ne jette pas seulement une passerelle entre le vu et le pensé, entre l'image et l'écriture, mais, en les unissant, elle façonne un être nouveau, une véritable monstre au sens que le XVIIe siècle donnait a le mot : quelque chose que rompt l'ordre naturel et qui nous émerveille ou nous fascine » (PAZ, 1991 : VIII)

“monstruo” o “ser nuevo”. Paz, de manera brillante y con un lenguaje conciso, expone en la introducción del libro donde se recogen los poemas-objeto, esta coyuntura en la creación (que viene de un proceso de gestación anterior), explota con el surrealismo, dando vida a los primeros poemas surrealistas de este género singular.

Breton le da una importancia relevante a los estados anímicos que reguardan la mente o la psiquis, la vida íntima y la interioridad. Conceptos como *modèle intérieur*,¹⁵² se amoldan a la creación de estos poemas-objetos en los cuales las figuras y las palabras que se perciben se vuelcan en representaciones metafóricas de este concepto. Y su vez reafirma esa doble cuestión de contrarios que a su vez se complementan: los signos gráficos que se convierten en imágenes y viceversa. En relación con la imagen, la fotografía se consolida como médium que deja ver instantáneamente esa interioridad (EDWARDS, 2008: 295).

Octavio Paz todavía sobre el poema-objeto explica que: “es una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y la plástica y a especular sobre su poder de exaltación recíproca”¹⁵³. El encuentro entre la imagen y el texto escrito por momentos produce una chispa y en otras instancias predomina cierta oscuridad o sombra. Esto tiene que ver con la confusión de la acción de ver que implica entender, afirma Paz. Por lo tanto el lector de estas creaciones, se posicionará frente al poema-objeto entre la lectura y la contemplación. Cruce en el cual se reafirma -según nuestro punto de vista-, la mirada dislocada.

¹⁵² La cuestión interior ya se plantea en el Primer Manifiesto surrealista cuando Breton esgrime que la obra plástica para poder configurarse fuera de los valores de lo real preestablecidos antes del surrealismo, tendrá que referirse a un modelo puramente interior o sino no será realmente una obra surrealista. El modelo interior y “la revisión” de la realidad en cuanto tal, también se asocian a la introspección interpretativa del sujeto y así como al psicoanálisis en su auge teórico y metodológico. El ingreso del Psicoanálisis como ciencia está en auge cuando las vanguardias están en sus puntos cúspide de definición

¹⁵³Cfr : “est une composition que tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque ».

C. Construcción del atlas

La relación de los artistas y escritores surrealistas con los objetos, se transmite tanto en el arte como en las prácticas de coleccionismo de objetos extraños, básicamente esto significa adjudicar valor y vida propia al objeto. Esto se evidencia en *El amor loco*¹⁵⁴ de Breton tanto como en *Nadja*. Asimismo, la forma de coleccionar “objetos raros” no escapa a la idea de construir un atlas o de fundar un territorio narrativo que incluye estos artefactos adquiridos.

El merodeo por los anticuarios y zonas de mercados de pulgas en París, también se vincula a este rasgo *vintage* que caracteriza tanto a la literatura surrealista en la manera de construir el texto como se notará también en Cortázar y en Sébald en la manera de “construir el texto”. “Armar” un texto, se piensa como idear una suerte de atlas, y esta palabra se presta para sobreentender un doble sentido entre el meramente asociado a la geografía y el término que remite al género discursivo.

El atlas generalmente es asociado a lo geográfico en tanto que permite visualizar algunos mapas y cartografiar regiones según diversos criterios de clasificación. Pues bien, el atlas contribuye a la noción de narrativas como territorios al pensar el libro de estos escritores como una suerte de mapa, una “imposible cartografía”. El atlas es también resultado de la colección de objetos e imágenes, de frases, citas, dibujos, etc. que se acumulan y se disponen en el libro de manera que la imagen escogida funciona como solapa, independiente, con narrativa propia que a su vez dialoga con lo textual.

Ahora bien, el surrealismo inspiró este género discursivo ya que la ferviente búsqueda de formas y nuevos géneros de expresión a través de lo plástico y lo visual, marca todo el movimiento y a su vez dejará sus huellas en escritores posteriores. Estas huellas, si bien son fundamentalmente estéticas, tienen una veta que se articula con el rol del artista-escritor-político que personifican varios representantes del surrealismo (Picasso, Dalí, Breton, Man Ray, etc.).

En concreto, para Breton los objetos encarnan una conciencia poética. Dichos objetos surrealistas asumen asimismo una función simbólica: “Ellos objetivamente, por metáfora o sustitución, la realización simbólica del deseo y de hecho, suscitan en el espectador todo un

¹⁵⁴ Tal importancia asignada a estos objetos podemos notarla en *El amor loco* con la cuchara que Breton compra en el mercado de pulgas y Giacometti con su máscara de metal. *El amor loco* (1932) es un libro cuya génesis se compone de siete capítulos y se escribe desde 1933 a 1936. Se refiere a sí mismo y a Giacometti, como personajes que van al encuentro de lo que no está previsto ante la presencia de objetos perturbadores “:... nous avions été vus sans le voir...” (BRETON, AF, 1992: 708). Al igual que *Territorios* de Cortázar, aquí cada capítulo funciona como una entidad autónoma

dispositivo asociativo imaginario donde vienen a incorporarse sus fantasías eróticas "(GUIGON, 2013: 4)¹⁵⁵.

Trouvaille, es una palabra francesa que hace referencia al encuentro casual con un objeto que está predestinado a significar algo para quien lo encuentre y cuyo rol es catalizador dado que hay un deseo implícito depositado en este encuentro: "El descubrimiento del objeto completa aquí exactamente el mismo oficio que el sueño, ya que libera al individuo de escrúpulos afectivos paralizantes, lo consuela y le hace comprender que el obstáculo que él podía creer infranqueable se ha cruzado"¹⁵⁶. En articulación con lo antes dicho sobre los objetos surrealistas, en el tercer capítulo donde se performatiza este concepto (Véase Figura 32).

Por otra parte, el objeto encontrado por Breton consiste en una extraña cuchara de madera cuya función no es bien clara. Esta escena se «monta» dentro del teatro mental que envuelve las teorías surrealistas. Es una explicación de lo que procuran a un nivel de pensamiento. En *Los vasos comunicantes* se aclaraba, respecto al valor y el espíritu maravilloso de los objetos se aclaraba que "El espíritu es de una maravillosa prontitud para entrar en apoderarse de la más débil relación que pueda existir entre dos objetos tomados al azar y los poetas saben que ellos siempre pueden, sin temor de equivocarse, decir que uno es como el otro"¹⁵⁷.

La importancia del objeto y el valor que posee, se afirma en el entramado narrativo con la cuchara de madera encontrada por Breton. Esto ilumina el hecho "que el objeto que yo he deseado contemplar una vez se había construido fuera de mí, muy diferente, mucho más allá de lo que yo había imaginado" (BRETON, AF, 1992: 705)¹⁵⁸. Dirigir la vista hacia el objeto y dejarse poseer por éste, puede inspirar a la imaginación escondida a despertarse. Esta imaginación se conecta con un misterio o con aquello invisible que se "descubre" cuando se establece la conexión con el artefacto

¹⁵⁵Cfr: "Ils objectivement, par métaphore ou substitution, la réalisation symbolique du désir et, de ce fait, suscitent chez le spectateur tout un dispositif associatif imaginaire où viennent s'incorporer ses fantasmes érotiques" (GUIGON, 2013: 4).

¹⁵⁶ Cfr: «La trouvaille d'objet rempli ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu des scrupules affectifs paralysants, le réconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi» (BRETON, AF, 1992 : 700).

¹⁵⁷ Cfr : L'esprit est d'une merveilleuse promptitude à saisir le plus faible rapport qui peut exister entre deux objets pris au hasard et les poètes savent qu'ils peuvent toujours, sans crainte de tromper, dire de l'un qu'il est comme l'autre... (BRETON, VC, 1992: 181)

¹⁵⁸(Cfr : «que l'objet que j'avais désiré contempler jadis s'était construit hors de moi, très différent, très au-delà de ce que j'eusse imaginé...» (BRETON, AF, 1992: 705).

E. Las máscaras y el retrato

Como ya hemos apuntado, Breton tenía su estudio con una enorme colección de objetos que incluía máscaras y *collages* que ocupaban un espacio peculiar. Los objetos adquirirían diverso significado de acuerdo a cómo Breton los moviera de lugar, les asignara un rol o una autonomía propia. Desde tiempos antiguos, la máscara en las artes escénicas tiene un significado que va mudando de cultura a cultura, de performance a performance. Si el propósito aquí fuera trazar una genealogía de este artilugio, precisaríamos explayarnos demasiado del tema. Por eso, nos centramos en el valor adjudicado por el surrealismo, que es ya bastante peculiar y sigue en la línea de este estudio. ¿A qué hacen referencia las máscaras surrealistas? ¿Qué indica la acción de “enmascarar”?:

Al registrar los signos que conforman su identidad, Breton presenta el "inquietante yo" como un individuo nómada constantemente desplazado y disuelto por el palimpsesto de la ciudad, sus fuerzas libidinales y enigmas. La identidad se expresa así, no como un concepto esencialista o una ontología dada, sino como una construcción móvil constantemente remodelada por el azar objetivo. Como la apropiación de *ready-made*, el collage podría parecer a primera vista presentar el material más recalcitrante de las formulaciones de la subjetividad. Y, sin embargo, hemos visto cómo el collage como medio permite al artista o poeta para expresar sus deseos y fantasías¹⁵⁹.

Nuestras preguntas se orientan también hacia otro interrogante que inicia *Nadja* y cruza toda la novela, marcando profundamente el trabajo del autor: *Qui suis je?* (¿Quién soy?). Se vincula al *collage* en la medida en que éste puede ser definido como una dislocación del “yo” provocada por el encuentro (o fricción) entre el impulso interior y la realidad exterior en las fronteras en donde ambos espacios convergen. Continuando esta reflexión, a la pregunta inicial de Breton, le sigue otra que respecta a la alteridad, a esa búsqueda del otro ¿A quién voy a buscar? El *haunting self* es parte la identidad híbrida que procura formas de expresión a través de la intertextualidad, tanto sea los retratos como los auto-retratos así como de la apropiación de máscaras.

Las máscaras le permiten a Breton participar de la mentalidad primitiva dado que son exóticas. Remodela y convierte este objeto en alteridad o al menos, en una narrativa universal válida. A pesar de que en la teoría de la imagen en el Manifiesto surrealista Breton propone

¹⁵⁹ Cen: “Recording the signs that make up his identity, Breton presents the “haunting” self as a nomadic individual constantly displaced and dissolved by the palimpsest of the city, its libidinal forces and enigmas. Identity is thus expressed, not as an essentialist concept or an ontological given, but as a mobile construct constantly remodelled by objective chance. As the appropriation of ready-made elements, collage might at first appear to present the most recalcitrant material for the formulations of subjectivity. And yet, we have seen how collage as a medium allows the artist or poet to express his desires and fantasies” (ADAMAWICZ, 1995: 129).

que el *collage* es una superposición arbitraria de elementos, en realidad desafía los cánones literarios y ofrece un universo discursivo desjerarquizado y experimental. Los surrealistas exploran los límites y fronteras de la realidad y el sueño, del cuerpo y no-cuerpo, visible e invisible, etc. “la práctica surrealista, y principalmente el collage, estaba efectivamente antes que la teoría surrealista, que permaneció basada en nociones esencialmente anti-racionalistas, o en la dialéctica como una forma exacerbada de racionalismo”(ADAMAWICZ, 1995:192)¹⁶⁰.

Por otro lado, la máscara y el retrato encuentren una conexión en el intento de responder a la pregunta que recorre la producción bretoniana y que abre *Nadja* ¿Quién soy yo? (Véase Figura 31) Pero además tiene la función clásica de la fotografía de retrato de la aproximación de la realidad y como llave para la identidad y construcción de la subjetividad. La subjetividad está trazada subrepticamente en los códigos y recorridos por la ciudad y las fotos que se incluyen también en conjunto con la palabra.

Al leer el retrato fotográfico como montaje del texto, dentro de la trama de *Nadja*, notamos que ocupa un espacio difuso entre lo icónico que muestra a primera vista y aquello que se esconde detrás de eso como un signo de algo más. De Chirico pinta en modo tradicional un retrato de un hombre señorial y escribe en la didascálica (en latín): *what shall I love if not the enigma?*”.

El fotomontaje de Breton *L'Écriture automatique* (? (Véase Figura 24 y 25) es también resultado del cruce con un cuadro teatral. En el foto-montaje se ven primero las cosas y luego los símbolos. Lo que se cortó y se sacó, aún queda en la fotografía de alguna manera, circulando en la imagen. En la puesta en escena de la fotografía en el retrato, como en la fotografía de Breton en *Nadja*, el rostro se vuelve máscara.

La máscara expresa la búsqueda entre los surrealistas de la desposesión y la disolución del yo en un espacio en donde los límites del yo y del otro quedan abolidos, creando una forma de identidad convulsiva. Sin embargo, mientras que la máscara tradicional es una estructura para la gestión de la angustia, por lo tanto es una vía de mediación que permite a quien lo lleva o al espectador a aliviar el miedo primordial a fin de superarlo; para los surrealistas, por el contrario, las superficies inconscientes están directamente en la cara de la máscara. La ausencia de la cara como un sistema de características reconocibles, es reemplazada por la máscara como deriva de asociaciones libres, que da testimonio de la irrupción a menudo violenta de la otra en el marco de un espacio familiar (...) La ambivalencia entre (des) simulación y la

¹⁶⁰ Cen: “Surrealist practice, and primarily collage, was effectively in advance of surrealist theory, which remained based on essentially anti-rationalist notions, or on the dialectic as an exacerbated form of rationalism” (ADAMAWICZ, 1995:192).

exposición se pone en escena en la subversión de los códigos iconográficos del retrato.¹⁶¹

En *Le regard du Portrait* (“La mirada del retrato”), J.L Nancy gira en torno a la cuestión j del retrato y su autonomía respecto a otras expresiones artísticas dado que, por un lado, es un cuadro que se organiza en torno a una figura y por otra parte, remite a una representación de una persona que es tenida en cuenta como ella misma. En cuanto a la mirada, ésta debe organizarse teniendo como centro de importancia la figura a la cual se dirige la visión. Por lo tanto, el rostro adquiere una veracidad particular ya que se entrega al retrato y éste a su vez “pinta la exposición” en la cual el sujeto es la obra del retrato (NANCY, 2000b: 32-33).

La *photogénie* -palabra francesa que refiere a la fotogenia-, constituye un rasgo distintivo de la fotografía del retrato, ya que apunta al exceso de lo visible, a la cualidad de lo fotogénico y se vincula con la obsesión por el referente:

La imagen almacenada no es una reliquia del pasado, un testimonio fragmentario del naufragio, una reliquia. Es un cuerpo glorioso que cobra vida en el encuadramiento arbitrario del soporte y se impone a nuestros ojos. Frente a una fotografía, la mirada pierde sus hábitos errantes. Se inmoviliza (...) lo visible impuesto cambia la visión (...) desplazar la imagen para ir a su referente pertenece a la actitud de un espectador¹⁶².

En el fotomontaje fotográfico surrealista, hay algunos rasgos similares al juego del *cadavre exquis*¹⁶³ que podría considerarse un invento de las vanguardias surrealistas y que también se homologa a la representación del cuerpo surrealista: pertenece a la estética que se responde con la fragmentación y la dinámica lúdica. El cuerpo moderno -a diferencia de la noción que responde a criterios clásicos de la naturalización orgánica-, dispone de forma visible los pasos de su proceso de construcción.

¹⁶¹Cen: “The mask expresses the search among the surrealists for the dispossession and dissolving of the self in a space where the limits of self and other are abolished, creating a form of convulsive identity. However, whereas the traditional mask is a structure for managing anguish, hence a means mediation, which allows the wearer or viewer to relieve primal fear in order to overcome them, for the surrealists, on the contrary, the unconscious surfaces are directly on the face of the mask. The absence of the face as a system of recognizable features, replaced by the mask as a *dérive* of free associations, testifies to the often violent irruption of the other within the framework of a familiar space (...) the ambivalence between (dis) simulation and exposure is staged in the subversion of the iconographic codes of the portrait”(ADAMAWICZ, 1995: 157).

¹⁶² Cfr : “L'image conservée n'est pas un vestige du passé, un témoin fragmentaire du naufrage, une relique. C'est un corps glorieux qui s'anime dans l'encadrement arbitraire du support et s'impose à nos yeux. Devant une photo le regard perd ses habitudes vagabondes. Il s'immobilise (...) le visible imposé change la vision. (...) passer l'image pour aller à son référent appartient à toute attitude de spectatrice” (PONTREMOLI, 1996: 53).

¹⁶³ Este es un juego que los escritores surrealistas utilizaban para estimular la actividad del inconsciente y se basaba en escribir arbitrariamente una frase disparada por la primera imagen mental o reminiscencia que surgiera con dicha palabra. Cada integrante seguía el mismo proceso y luego el resultado era una serie de frases creativas que surgían de un mecanismo arbitrario de la mente para promover la creatividad y espontaneidad.

F. Surrealismo y fotografía

“Toda colección de fotografías es un ejercicio de montaje surrealista y el compendio surrealista de la historia” (SONTAG, 2006:102). Se abre un mundo de interpretación con esta sentencia de Susan Sontag, de la misma manera que este apartado se inicia con la foto del estudio de Breton sobrecargado con 255 objetos diferentes. Un montaje surrealista, -como dice Sontag- y asimismo una historia personal de cuya subjetividad se conforma la historia y la genealogía de la literatura a partir de esta vuelta de tuerca. Interesa resaltar este punto de la fotografía en particular como elemento técnico que influirá en la literatura posterior.

Como notamos en *El arte en su época de reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin dice que la novedad en la revista ilustrada se produce con la inserción de la fotografía. Dicho dispositivo irrumpe en el campo socio-técnico y cultural a través de la revista como medio que combina la fotografía y la palabra. Benjamin pensaba esta idea y los surrealistas comenzaron a practicarla. Sobre todo en el caso de Breton: el concepto de escritura es bastante plástico y podría decirse “... es ilustrado a través de ella estructura misma del procedimiento de fabricación de la imagen, es decir de la técnica de fotomontaje”¹⁶⁴.

La fotografía surrealista juega con el vínculo particular con la realidad del estado dotada cada fotografía. Esto se debe en parte a la consideración de que la fotografía es un trazo, una impronta, un pedazo de realidad que se obtiene como resultado de un proceso técnico. Centrándose en esto, el surrealismo “se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural (SONTAG, 2006: 81).

Rosalind Kraus en el capítulo “Fotografía y Surrealismo” expone que en el proyecto surrealista se identifican dos polos diversos: el automatismo abstracto y el academicismo ilusionista que confluyen en el postulado freudiano de la asociación libre o simplemente, el automatismo y lo que resguarda a lo onírico. Esto se corresponde con el factor de la vista exacerbado por los surrealistas en general y puesto en evidencia en la literatura bretoniana. Para Breton, la visión es predominante entre todos los sentidos ya que permite una percepción inmediata, es decir, un automatismo que se aleja de lo gestado con el pensamiento de antemano:

Prefiriendo los productos del automatismo cursivo a aquellos de la descripción visiva (la puesta en imágenes), Breton parece derrocar la supremacía, que data desde el fin de la antigüedad, a la

¹⁶⁴ Cit: “.. è illustrato attraverso la struttura stessa del procedimento di fabbricazione dell'immagine, cioè la tecnica del fotomontaggio” (KRAUSS, 1996:111).

espontaneidad inmediata sobre la distancia que el análisis produce (...) Breton hace de la escritura automática “pensamiento hablado”¹⁶⁵.

Siguiendo aún con esta perspectiva, Krauss se pregunta cómo concebir la fotografía surrealista como categoría estética. Para intentar posibles respuestas hay que interrogar el proceso de aprehensión de esta fotografía de fronteras imprecisas. ¿Y en tanto teorías? ¿Hay un grupo de fotografías surrealistas con rasgos propios? Lo que torna surreal una fotografía es

... su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo pasado, y la concreción de sus alusiones sobre la clase social. El surrealismo es una desafección burguesa; que sus militantes la creyeran universal es sólo un indicio más de que es propiamente burgués. Como estética que anhela ser una política, el surrealismo opta por los desvalidos, por los derechos de una realidad apartada o no oficial (SONTAG, 2006: 83)

Es la parte social de la fotografía y estrechamente ligada con las bases del surrealismo y la práctica de sus integrantes y lo que asimismo impulsa el movimiento interior a exteriorizarse en forma artística. Con la fotografía se identifica claramente la voluntad de romper con los estereotipos convencionales de representación y de alejarse de esa realidad sólida y petrificada, ampliando horizontes insólitos y habitables en la mente. La materialidad fotográfica permite ser maleable y se entrega a esta deriva.

Es importante insistir en una particularidad de los surrealistas que apunta a modificar la realidad concibiéndola como representación en sí misma o como una señal. Es decir, que la realidad puede ser ampliada o sustituida por la escritura. Escritura de la mente, escritura con la tinta y el papel, escritura en la imagen. En el caso de la fotografía es una de las apuestas más experimentales en relación a este proceso:

Como las fotografías son una especie de depósito de realidad, aquellas manipulaciones que presenten los surrealistas están destinadas a salvar la distancia y la repetición de la misma realidad, cuya fotografía no es más que el trazo fiel. De esta manera, la técnica fotográfica se utiliza para crear una paradoja: la presencia se convirtió en ausencia, la representación en espacio, en escritura.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Fuente original en italiano: “Preferendo i prodotti di un automatismo corsivo a quelli della descrizione visiva (la messa in immagini), Breton sembra rovesciare la supremazia, data fin dall'antichità, alla visione sulla scrittura, alla spontaneità immediata sulla distanza che l'analisi produce” (KRAUSS, 1996: 105)

¹⁶⁶(Cfr : “Comme les photographies sont une sorte de dépôt du réel, les manipulations auxquelles les soumettent les surréalistes ont pour objet d'enregistrer les espacements et redoublements de ce même réel, dont telle photographie n'est que la trace fidèle. De cette façon, la technique photographique s'utilise pour créer un paradoxe : celui de la présence muée en absence, en représentation, en espacement, en écriture” (KRAUSS, 2002: 31).

Está fuertemente marcado el aporte «surrealista» a la fotografía: en las búsquedas de nuevas formas y texturas manipulando la técnica y la química de la materialidad fotográfica y sus procesos de producción mientras que a un nivel conceptual, intenta alejarse del concepto de representación de lo real para desplazarse a nuevas realidades visibles. Lo invisible también queda sugerido muchas veces en la experimentación con la deformación corporal, el movimiento, el foto-montaje, el juego con la luz, es decir, con los defectos técnicos y de la química que dan pie a surrealidades.

ABBREVIATIONS

L. A. — Louis Aragon	P. M. — Pierrc Mabile
H. A. — Hans Arp	M. R. — Man Ray
A. A. — Antonin Artaud	F. M. — F.L.T. Mesens
H. B. — Hans Bellmer	P. Na. — Pierrc Naville
A. B. — André Breton	V. N. — Vitezslav Nezval
R. C. — René Crevel	P. N. — Paul Nougé
S. D. — Salvador Dali	W. P. — Wolfgang Paalen
R. D. — Robert Desnos	H. P. — Henri Pastourcau
M. D. — Marcel Duchamp	B. P. — Benjamin Péret
P. E. — Paul Eluard	P. P. — Pablo Picasso
M. E. — Max Ernst	J. P. — Jacques Prévert
M. H. — Maurice Heine	G. R. — Gui Rosey
G. H. — Georges Hugnet	J. S. — Jean Scutenaire
M. L. — Michel Lciris	P. S. — Philippe Soupault
G. L. — Gilbert Lély	T. T. — Tristan Tzara
J. L. — Jean Lély	Cad. ex. — Cadavre exquis

Figura 22: André Breton
Diccionario abreviado del
surrealismo
En: Obras Completas,
Pléiade, 1988.



Figura 23 (arriba, derecha):
Poema collage, André
Breton 1924



Figura 24 (centro,
izq): *Nadja* André
Breton, "Un portrait
symbolique d'elle et
moi (p. 721) »
En Obras Completas,
Pléiade, 1988.



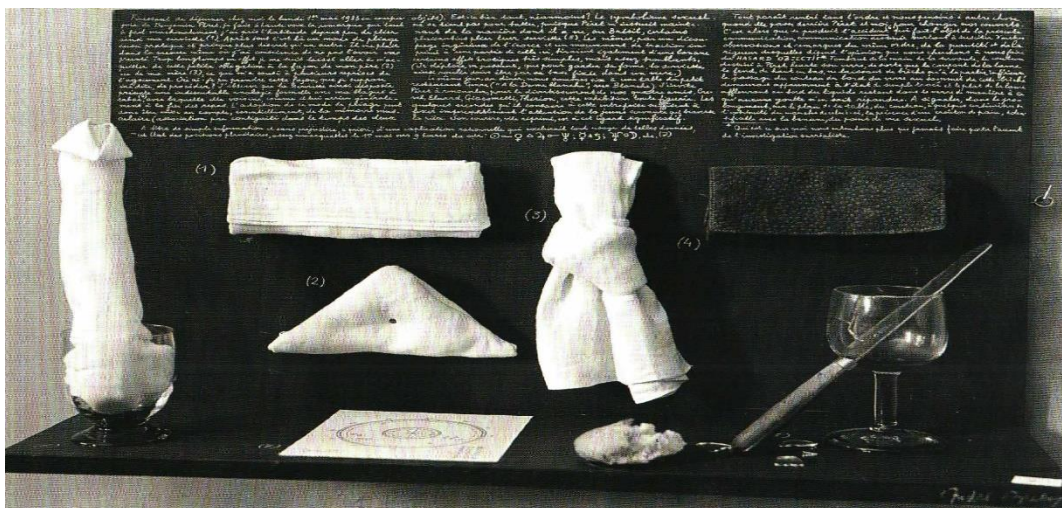
(Photo Henri Manuel)

J'envis (c'est une façon de parler) tout
homme qui a le temps de préparer
quelque chose comme un livre... (p. 173).

Figura 25 (centro,
der): *Nadja* André
Breton, Porta-retratos
de André Breton.
En Obras Completas,
Pléiade, 1988.

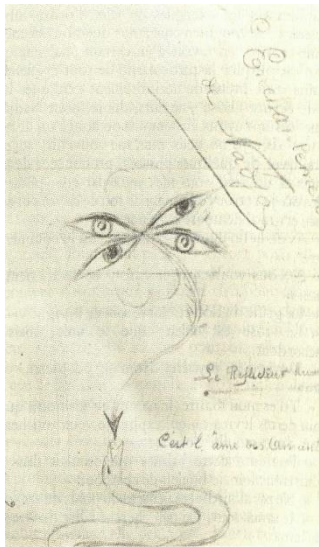
Un portrait symbolique d'elle et de moi... (p. 721).

Figura 26 : André Breton, Poema Objeto :
Communication relative au hasard objectif
Foto de Man Ray. Centre Pompidu, Musée National d'art Moderne, Paris, 1994





Boiffard)
Je prendrai pour point de départ
l'hôtel des Grands Hommes... (p. 653).



« La Flor des amants »... (p. 719).

Figura 27: Guante de Bronze: En: *Nadja* André Breton. En Obras Completas, Pléiade, 1988.

Figura 28: Fotografía del Hotel de Boiffard. Em: *Nadja* André Breton, Porta-retratos de André Breton. En Obras Completas, Pléiade, 1988.

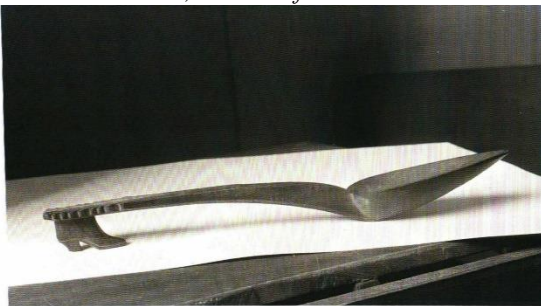
Figura 29: *La flor de los amantes*. En: *Nadja* André Breton. En Obras Completas, Pléiade, 1988.

Figura 30: *Explosante-fixe*. Fotografía de Man Ray.



Explosante-fixe (p. 687)
Photo Man Ray

En: André Breton, *L'amour fou*



En Obras Completas, Pléiade, 1992.

Figura 31: Máscara y cuchara. Objetos referidos en el *Amour fou*. Centre Pompidu, Musée National d'art Moderne, Paris, 1994

CAPÍTULO II. *CORPUS. Nadja*

A. La impronta de la imagen, los rastros de la palabra

Escogemos como obra fundacional de esta literatura en imágenes el libro *Nadja*¹⁶⁷ (1928-1963) de André Breton pues incorpora la fotografía; de esta manera se construyen la ciudad, la psiquis y la corporalidad a través de la mirada como generadora de recorridos visuales. Esta novela, desde nuestra perspectiva, funciona como el umbral de lo que venimos desarrollando acerca de la mirada que se disloca ante la presencia de la imagen (material, palpable) y el texto¹⁶⁸. Repetimos: imagen que no es ilustración o complemento del texto, cuya autonomía trastoca los límites literarios creando de esta manera narrativas que funcionan como territorios de experimentación.

Al postular esta obra como fundadora de una literatura que abre la dimensión perceptiva al lector desde un ángulo visual, se resalta la cuestión lúdica de lectura como parte de esa mirada *dislocante* y *dislocada* que surge a partir de la literatura del S.XX como rasgo característico. Lo curioso es que las imágenes tienen una narración por sí mismas y funcionan de manera autónoma y correlacionadas por los títulos que llevan a modo de referencia (Ver Figura 24 y 25). A lo largo de la novela, la subjetividad se va construyendo por las huellas que se dejan en la imagen (ya sea verbal o visual) y los rastros de las palabras (escritura).

Claro que el esfuerzo por leer las imágenes en relación con el texto verbal, se vale de algunos de los principios surrealistas como lo es que el contenido de la imagen encarne lo

¹⁶⁷ Hemos leído para esta investigación, la versión en la lengua original de escritura (francés): André Breton, *Œuvres complètes*, Tomo I, Ed. Gallimard, col. La Pléiade, presentada por Marguerite Bonnet, 1988, Paris. Dado que ha sido traducida la obra al español, hemos decidido citar con la versión ya traducida encontrada en su versión digital (http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-101855_Archivo.pdf). Aclaramos esto, porque seguimos de cerca la versión escrita en francés considerando que en la traducción pueden escaparse algunos detalles o estar modificados. Al mismo tiempo, hacer una propia traducción, implica pasar a algunas cuestiones editoriales más complejas. Las abreviaciones aquí remiten a NJ: *Nadja*; VC: *Les vases communicants* y AF, *L'amour fou*. En el caso de las dos últimas novelas mencionadas, seguimos las versiones escritas en francés publicadas en las obras completas II y III por La Pleiade.

¹⁶⁸ Desde un punto de vista diferente, Walter Benjamin señala respecto a *Nadja* en contraste con otras producciones del surrealismo que: "Ningún cuadro de Chirico o de Max Ernst puede medirse con los vigorosos perfiles de sus fortines interiores, que primero han de ser conquistados y ocupados para llegar a dominar su suerte, dominar lo que es suyo en su suerte, en la suerte de sus masas. *Nadja* es un exponente de esas masas y de lo que las inspira revolucionariamente" (BENJAMIN, 1980).

subconsciente. Sin embargo, lo que es crucial aquí es que ese intersticio entre imagen y palabra crea un nuevo lenguaje literario. Y que ya no es un *collage* o un poema visual ni resultado del *cadáver exquisito* sino que esta novela funda una tradición de lectura y escritura, en la cual la narración literaria funda territorios de exploración basados en la *interzona* imagen/palabra. En este sentido

Las imágenes dejan a un lado su función auxiliar de ilustrar el contenido del texto, y son libres de actuar de manera directa en la mente. El ensamblaje de imágenes colectivamente accesibles es la antítesis del culto del genio artístico que logra expresar su mundo íntimo de sentido (BUCK-MORSS, 2009: 33)

Como hemos visto, el surrealismo -como las vanguardias en general-, se proponía como movimiento en ruptura con lo acaecido anteriormente en pos de la renovación de formas artísticas y de pensamiento haciendo uso de las nuevas tecnologías en boga. Las manifestaciones del surrealismo son traídas a mención aquí por su interés en la experimentación y la renovación de formas estáticas de creación. Sobre todo porque nuevamente recalamos la instauración de la literatura concebida también como imagen.

De todas maneras, *Nadja* no es una obra surrealista *strictu sensu*: más bien que plantea la definición de literatura misma en la interrelación con el dispositivo visual. En *Soleil Noire*, Edwards afirma que la fotografía figurativa-surrealista de Breton es parte de ese deseo de eliminar toda descripción y de inclinarse hacia la verdadera fotografía del pensamiento. Podemos identificar la ruptura con la interferencia de las imágenes incorporadas cuyas narrativas independientes generan una irrupción en la conformación espacial y temporal de la novela. Las fotografías incluidas en la novela son de diverso calibre: desde aquellas de Man Ray, a los retratos y clásicas fotos de las calles parisinas.

Ahora bien, como hemos visto, Breton ha escrito y experimentado a lo largo de su vida, dejando tres tomos de obras completas, más una colección de objetos y artefactos. En 1927 en la casa de verano de *Manoir d'Ango*, Breton empieza a escribir *Nadja* a raíz de la experiencia personal con Léona Delcourt¹⁶⁹. La segunda versión de 1963 o “revisión” transforma de por sí la base de la propuesta bretoniana. Varias de las obras antes citadas sufren alteraciones en la

¹⁶⁹ Cabe agregar al respecto que "En los juegos de la imagen que habla y del texto mudo, en el fallo lógico, la discontinuidad que instauran, se lee /dice como la adhesión de Breton al PC (Partido Comunista), en enero de 1927, el mismo año de su aventura con Nadja. Y se puede ver alguno de estas señales -o signos- donde el prólogo ha propuesto ya la teoría". Cita original del francés : "Dans les jeux de l'image parlante et du texte muet, dans la faille logique, la discontinuité qu'ils instaurent, se lit/se dit l'adhésion de Breton au PC, en janvier 1927, l'année même de son aventure avec Nadja. Et se donne à voir un de ces *signes* -ou *signaux*- dont le prologue vient de proposer la théorie" (MOURIER-CASILE, 1994: 34).

“re-visión” o digamos “re-construcción” de las imágenes en relación con el texto. Esto es sustancial, debido a que altera la intención preliminar: confundir a la literatura con la imagen; trastornar el orden cronológico de la narración; subvertir el orden del discurso con la presencia de la imagen.

Si establecemos una génesis de la obra, el azar de la existencia, el reencuentro con Nadja y el deseo de escritura son algunos rasgos que impregnan el recorrido narrativo¹⁷⁰. El surrealismo implica pues, considerar el texto alejado de la lógica romántica, aspirando hacia una nueva escritura poética. A partir de esta ambición, la novela «imposible» surrealista intenta descartar en absoluto el principio de descripción tan característico del realismo y naturalismo. El principio de descripción, sin embargo en el caso de *Nadja*, se encuentra en una fase experimental liminar: hay una instancia de descripción y de cronología narrativa.

En la novela, se incorpora la fotografía a la literatura y las imágenes poéticas dialogan con el terreno visual. Partiendo desde esta base de territorios narrativos, se sostiene que la literatura en la contemporaneidad incluye la imagen como forma de experimentación para describir territorios. ¿Porqué las imágenes en la novela? Las imágenes van trazando recorridos: la ciudad, la literatura, el cuerpo, la mente:

La imagen no se añade, tautológica, el texto. No se limita a ilustrar; tiene con éste relaciones propiamente orgánicas y participa plenamente en la producción de sentido. Al repartir un conjunto de interferencias activas, entra en resonancia con él. Y reversiblemente, el texto con ella. En complejidad -mutuamente concertada- de su doble articulación, el texto y la imagen, exaltan recíprocamente sus poderes, y requieren la lectura de alguna manera bifocal. *Nadja* (se) constituye (en) un extraño objeto para ver- leer. Al igual que la pareja Nadja / Breton en las calles de París, un libro que relata sus andanzas se convierte en una "máquina de influencia" doblemente "iniciado" (MOURIER-CASILE 1994: 138)171

¹⁷⁰ La novela estructura en tres partes: la primera, signada por la pregunta que abre la obra: *¿Quién soy yo?* Se establece un vínculo claro autobiográfico de introspección y reminiscencias de París, de intentar formular cuestiones referentes a la vida y la literatura, trazando un recorrido baudelairiano por la ciudad. En esta parte, hay un momento que se introduce con una secuencia de hechos narrados en forma de reportaje. Conforman recuerdos acaecidos entre 1916 y 1927 y se conectan con algunos personajes del surrealismo. La segunda parte, claramente se abre con el encuentro de Breton y Nadja y gira en torno a esta relación (especificado del 4 al 13 de octubre de 1926). El encuentro azaroso, genera una serie de diálogos y observaciones. Los encuentros se van explicitando a lo largo de la narración. Las andanzas de ambos personajes por París, se van trazando junto con las imágenes y trazando un mapa de la ciudad propio. El intercambio entre ambos personajes marca toda esta parte, cuyas imágenes son de diversa materialidad (dibujos, fotografías, reproducciones de máscaras, etc.). Este sendero termina cuando Nadja es internada en el hospital psiquiátrico. La tercera parte, finaliza con un post-scriptum, agregado posteriormente en 1962 por Breton, relatando la experiencia de la locura de Nadja, reflexionando sobre la novela e intercalando pasajes de nuevas pasiones amorosas.

¹⁷¹Cfr : “L'image ne vient pas s'ajouter, tautologiquement, au texte. Elle ne se contente pas de l'illustrer ; elle entretient avec lui des rapports proprement organiques et participe de plein droit à la production du sens. Part out un jeu d'interférences actives, elle entre en résonance avec lui. Et, réversiblement, le texte avec elle. Dans la complexité -mûrement concertée- de leur double articulation, le texte et l'image, exaltant réciproquement leurs pouvoirs, réclament une lecture en quelque sorte bifocale. *Nadja* (se) constitue ainsi (en) un étrange objet à lire-voir. À l'instar du couple Nadja/Breton dans les rues de Paris, le livre qui relate leurs errances devient une

Al insistir aún con el aspecto fotográfico presente en la obra¹⁷², el movimiento banaliza la imagen extirpando el carácter realista y llevándola al arte, la propaganda y el teatro. El surrealismo crea con el dispositivo fotográfico mundos paralelos o mejor dicho, realidades simultáneas. Aquella realidad más bizarra se capta fuera de la percepción natural de la visión (SONTAG, 2005: 40-41). Sería negligente negar que el esfuerzo por leer las imágenes en relación con el texto verbal, acoge algunos de los principios surrealistas como por ejemplo, el factor relacionado al contenido de la imagen como componente sustancial del subconsciente. La obra viene adoptando su forma performática desde la publicación anterior del *Manifiesto surrealista* (1924) del mismo autor. ¿Por qué esta novela incorpora la imagen y como interacciona con la palabra?

Alternando la narración verbal y la ilustración fotográfica, *Nadja* organiza una lectura-paseo en la cual la narración poética y la imagen se combinan y se reconcilian. El recorrido de la aventura conduce a innumerables bifurcaciones que marcan las imágenes. Pero el de dibujo en general en el libro no está claro¹⁷³

En sí misma, la novela imposible o “surrealista” no viene a satisfacer el principio no-descriptivo sino más bien aquél de interpolar imagen y texto: es desde allí que se fragmenta la novela. Para esto, la noción de ilustración es casi opuesta o diríamos, ajena al campo de interés aquí. Por eso con respecto a la fotografía, el Surrealismo la banaliza de alguna manera extirpando el carácter realista.

El surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural. Cuanto menos retocada, menos manifiestamente artesanal y más ingenua, mayor autoridad parecía tener la fotografía (SONTAG, 2005: 81).

Breton y Nadja, los protagonistas de la novela, se conocen por un intercambio de miradas. El azar que llama Breton será de algún modo también ese *cruising*, es decir, esa búsqueda con la mirada que señala Perlongher: deambular por la ciudad procurando una mirada

«machine à influence» doublement «amorcée»” (MOURIER-CASILE, 1994: 138)

¹⁷²En este sentido, las imágenes -entre dibujos y fotografías- dan al texto, traspasan el rol de testimonios o reminiscencias a un objeto melancólico (SONTAG: 2005).

¹⁷³Cfr : “Par l’alternance du récit verbal et l’illustration photographique, *Nadja* organise une lecture-promenade où le récit poétique et l’image se concilient et se réconcilient. Le cheminement de l’aventure débouche sur d’innombrables bifurcations que marquent les images. Mais le dessin d’ensemble en se livre pas en clair” (GROJNOWSKI, 2002: 175-176)

que cale en lo profundo del deseo y que como consecuencia, se produzca un encuentro. Así fue de algún modo el de ellos: un azar sugestionado por lo visual y también provocado por éste. Se puede ya partir de la misma conceptualización que Breton hace de la noción de azar:

El azar se define como "el encuentro de una causalidad externa y una finalidad interna" y es determinado como un tipo de "encuentro" -aquí el encuentro de capital-, es decir, por definición el encuentro subjetivado al extremo- puede verse en términos de azar, sin que esto lleve inmediatamente a una petición de principios.¹⁷⁴

Para Edward la voluntad o mejor dicho, la capacidad de ver está vinculada a la trascendencia, es decir que ver se liga a un reencuentro electivo narcisista. Sin olvidar que el azar, tanto aquél objetivo como el electivo, se vinculan a este deseo narcisista de satisfacer el placer del ego. Por una parte, *Nadja* contiene una serie de fotografías que expresan el mundo onírico (temporalidades simultáneas, expresiones de un deseo, sublimación sexual, metonimia). Por otra parte, el tema de la alucinación diurna tiene un papel relevante ya que es incitado por una idea fija, por las visiones, por la memoria o la hipnosis. Edwards se pregunta -y se vuelve nuestro interrogante también- ¿Por qué desear ver la imagen mental como si fuera fotográficamente real? (EDWARDS, 2004: 299).

La cuestión visual aparece en su propia materialidad y además se complementa con la escritura. El texto verbal va construyendo imágenes poéticas, que en general no siguen el orden de lo narrado con las imágenes. Este aspecto llama la atención dado que tienen didascálicas como "*Un portrait symbolique d'elle et moi... P.140*" y se indica el número de página a la cual el lector debe remitirse.

Lo interesante reside en que, cuando vamos a la página señalada, el requisito para poder acceder al concepto o la imagen mental que evoca, es interpretar el texto en correlación con la imagen. Este esfuerzo de leer ambos dispositivos, el gráfico y el visual al mismo tiempo, necesariamente nos lleva al terreno de la alegoría. Es decir, la alegoría como la concebimos previamente: en tanto que representa el lenguaje en un estado de transitoriedad y fragmentación.

¹⁷⁴Cfr : « Le hasard ayant été défini comme «la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne», il s'agit de savoir si une certaine espèce de «rencontre» -ici la rencontre capitale, c'est-à-dire par définition la rencontre subjectivée à l'extrême- peut être envisagée sous l'angle du hasard sans que cela entraîne immédiatement de pétition de principe (BRETON, AF, 1992 : 689)

La liviandad de la mente – o podemos también plantearlo como un esfuerzo o como una distracción productiva- intenta captar lo onírico, los recuerdos, lo invisible de las imágenes mentales para así poder darles forma, sea a través de la pintura, la palabra o la fotografía:

Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, a privar a éste de toda trascendencia actual, y a situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación anterior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de emprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante (BRETON, 2001: 47)

Se podría hacer un parangón con el argumento de Dubois que postula que la imagen mental en la fotografía se acerca al grado de alucinación como rasgo propio del dispositivo. La fotografía es entonces una imagen fluctuante entre lo real y lo imaginario. Sin embargo, lo que es crucial aquí es que ese intersticio entre imagen y palabra crea un nuevo lenguaje literario. *Nadja* funda una tradición de lectura y escritura, en la cual la narración literaria abre territorios de exploración basados en la *interzona* imagen/palabra.

Las imágenes que se incluyen en la novela conforman un total de 48 páginas de reproducciones en las cuales la presencia conjunta del texto y la imagen solaparán su presencia. En una primera instancia, se podría concentrar la mirada en intentar notar cuál es el estatuto de las reproducciones fotográficas inscriptas en *Nadja* en relación con las otras reproducciones. A su vez, la ilustración significa un aporte de su realidad, espacio imaginario abierto a la escritura, no definido por el lenguaje sino que constituye una apertura al imaginario e instaura un espacio de fisura del texto escrito: una experiencia práctica surrealista de ilustración.

Espero, en todo caso, que la presentación de una serie de observaciones, de esta índole y de la que seguirá sea adecuada para precipitar a algunos hombres a la calle, después de haberles hecho cobrar conciencia, si no de la nada, por lo menos de la grave insuficiencia de todo cálculo supuestamente riguroso sobre ellos mismos, de toda acción que exige una aplicación continuada y que ha podido ser premeditada (BRETON, NJ, 2)

Este esfuerzo de leer ambos dispositivos, el gráfico y el visual al mismo tiempo, necesariamente trae a mención la contribución esencial de J. Crary acerca de la observación y lo que produce el acto de enfocar en determinadas situaciones que expanden el horizonte visual.

En la novela, Breton sufre un dolor de cabeza intenso por las emociones conjugadas con un exagerado “esfuerzo de atención”:

7 de octubre. He sufrido una fuerte jaqueca que, tal vez sin razón, atribuyo a las emociones de esta noche y, también, al esfuerzo de atención y acomodo que he tenido que hacer. Por la mañana, además, he estado lleno de murria a causa de Nadja y me he reprochado no haberle dado cita para hoy. Estoy descontento de mí. Creo que me observo demasiado. ¿Cómo obrar de otro modo? ¿Cómo me ve ella, cómo me juzga? Es imperdonable - que continúe viéndola si no la amo. ¿No la amo? Cuando estoy cerca de ella me encuentro más cerca de las cosas que están cerca de ella (BRETON, NJ, 9)

“Creo que observo demasiado”, dice el protagonista, confirmando la cuestión de la mirada y la visualidad como un trabajo mental e interno. Se establece asimismo este recorrido interno en la voz narrativa que traza París y los hilos de la psiquis, jugando con las fotografías y dibujos de la novela. Este trazo por la urbe, funciona como base de experiencia de nuevas formas de experimentar con la construcción de territorios de escritura. Más allá de lo estético, se cuestiona a su vez el tópico de la mirada comparable a un aparato de producir o proyectar realidades, y en este sentido también puede decirse como forma emergente de percepción:

- ¡Mira, allí...! ¿No ves aquella ventana? Es negra, como las otras. Mira bien. Dentro de un minuto se iluminará. Será roja. Transcurre un minuto. La ventana se ilumina. Se ven, en efecto, cortinas rojas. (Lamento, pero nada puedo hacer, que esto acaso trascienda los límites de la credulidad. Sin embargo, me guardaré de tomar partido sobre este asunto: me limito a convenir en que de negra, aquella cortina, pasó a roja, y eso es todo.) Confieso que aquí el miedo me invade, como invade también a Nadja (BRETON, NJ, 8)

Al leer la cita, se abren las posibilidades retínicas de intentar percibir a través del ojo como si funcionara mecánicamente. El ojo percibe y distorsiona, deforma objetos. La luz y la oscuridad son las tensiones que particularizan a la fotografía mientras que lo cromático es un detalle de estas percepciones. Sin embargo, esta visualidad se liga estrechamente a la cuestión táctil y corporal en la manera de percibir una realidad “otra”: “La mano de fuego se refiere a ti, eres tú” le dice Breton a Nadja. La figura del guante (Figura 27) también hace referencia a la importancia de “tocar con los ojos” y de lo corporal como parte de las emociones y sensibilidades para ver el mundo.

La ventana funciona como objeto simbólico a través de cuyo umbral se encuentra una zona liminal o más bien una realidad paralela diversa, que se abre junto con ésta. En *El amor loco* también hay una escena que se focaliza en este objeto y desde allí se configura una realidad invisible, es decir, visible sólo atravesando esa zona franqueada por la ventana:

Creemos ver, brillante de palidez, vestidos de noche que cuelgan en el aire. Es en el fondo, no importa, del día o de la noche, no importa, algo así como el inmenso vestíbulo de amor físico tal como deseáramos hacerlo sin reanudarlo jamás. Las cortinas corridas, las barras retorcidas, los ojos acariciantes de los felinos puntúan solamente rayos del cielo. El delirio de la presencia absoluta¹⁷⁵

A lo largo de toda la novela hay dos narraciones paralelas que se juntan y se bifurcan permanentemente. Esto se debe a que las “imágenes son superficies que pretenden representar algo (...) Deben su originalidad a la capacidad de abstracción específica que podemos llamar imaginación”¹⁷⁶. La alteración crómatica, la cuestión de la luz el “mirar” y el “ver” son las acciones primordiales a la hora de construir los objetos narrativos. Dichos elementos evidentemente sacan a luz la cuestión de lo visual presente en la literatura. Ahora bien: “Lo que vemos no vale -no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 13).

- ¡Qué horror! ¿No ves lo que pasa en los árboles? El azul y el viento, el viento azul. Una sola vez había visto en esos mismos árboles pasar ese viento azul., una ventana baja de la que no puede apartar los ojos. Es delante de esta ventana de aspecto condenado donde es absolutamente necesario esperar, ella lo sabe. De allí puede venir todo. Es allí donde todo comienza., una ventana baja de la que no puede apartar los ojos. Es delante de esta ventana de aspecto condenado donde es absolutamente necesario esperar, ella lo sabe. De allí puede venir todo. Es allí donde todo comienza (BRETON, NJ, 8).

Cabe añadir que en esa transición en la cual la realidad y el sueño se encuentran en lo surreal, la escritura surrealista debe su primer asociación con la escritura automática, aquel *rayon invisible*. En el Segundo Manifiesto de 1930 se produce una separación de los doctrinarios, de los primeros fundadores del surrealismo. Esto se debe al hecho de ir en contra del orden establecido por la sociedad burguesa, en ir más allá de la razón y la lógica que oprimen al sujeto y en cambio, escoger el camino del poeta o artista hacia los senderos de la imaginación.

Sería como desear detener el curso del mundo, en virtud de no sé qué potencia ilusoria - que ella me da. Sería como negar que "cada cual quiere y cree ser mejor que este

¹⁷⁵ Cfr :On croit voir, éclatantes de pâleur, des robes du soir suspendues en l'air. C'est tout au fond du jour ou de la nuit, n'importe, quelque chose comme l'immense vestibule de l'amour physique tel qu'on souhaiterait le faire sans s'y reprendre jamais. Les rideaux tirés, les barreaux tordus, les yeux caressants des félins ponctuant seuls d'éclairs le ciel. Le délire de la présence absolu. (BRETON, AF, 1992: 744).

¹⁷⁶Cpt: “Imagens são superficies que pretendem representar algo (...) Devem sua origem a capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação” (FLUSSER, 1985: 7).

mundo que es el suyo, pero aquel que es mejor no hace más que expresar mejor que otros este mismo mundo.(Hegel). (BRETON, NJ, 17)

Destacamos la importancia dada a la visión como transportadora a dimensiones de percepción únicas y excepcionales. Como lectora, Nadja se coloca frente al poema y activa las imágenes mentales que éste suscita. Sin embargo, al no corresponderse éstas con aquellas poéticas, se deriva a otras imágenes de carácter táctil (en el sentido por nosotros dado, o sea, de “tocar los ojos”) y por último hay un vínculo corporal de seducción que se crea por las imágenes en la cubierta del libro. Este circuito es el mismo que trazamos al comienzo de la investigación. Estas imágenes están presentes en toda la novela y en el ejemplo citado se hacen teóricamente evidentes.

Nadja comprende lo que en su imaginación se establece al leer el poema. Las imágenes mentales parecen no corresponderse con aquellas poéticas. Evidentemente, la visión y la percepción ocular es una característica de este personaje quien se identifica con manifestaciones ópticas: “La relación de colores que se establece entre las cubiertas de los dos volúmenes - la sorprende y seduce. Parece que “va” conmigo” (BRETON, NJ, 11).

Ahora bien, este “va” conmigo, es una aceptación no de Nadja como mujer, sino es su visión y su lectura, su horizonte de interpretación y su manera de tornar lo invisible significativo lo que genera un dislocamiento en Breton y asimismo en la mirada de éste. Nadja disloca la mirada de Breton como protagonista y esto le genera una alteración de la percepción de la realidad. De igual manera, esto se produce en el lector-espectador cuando se produce la inmersión en la novela, donde nuestros ojos van de las palabras a las imágenes y de éstas a las citas, de allí de vuelta al texto, etc. La dislocación se produce en lo visual, ya sea en el interior del texto como igualmente en la actitud corporal y visual adoptada por quien lee la novela.

B. Obsesión por los ojos

*Le passage flagrant des yeux
du 5 avril aux yeux du 12,
aux yeux d'une figure d'aquarelle
et aux yeux violets...*
A.Breton , *Vases Communicants*

Nadja exclusivamente es una obra en la cual la seducción del surrealismo en general se traduce en el vínculo que se establece entre Breton y Nadja. Ella es una figura (*joue à être*

*Mélu*sine) pivote de la pasión amorosa y factor de desencadenamiento reflexivo de varios conceptos que conciernen y confirman el surrealismo. Además, es importante notar la importancia que se le otorgan a la mirada femenina, es decir, lo visual. Eso constituye ese “a primera vista” y la obsesión por encontrar esos ojos que disloquen la vida y espíritu del sujeto. A pesar de afirma que

Ya que existes, como sólo tú sabes existir, tal vez no era muy necesario que este libro existiera. He creído poder decidir de otro modo, como recuerdo de la conclusión que deseaba darle antes de conocerte y que tu irrupción en mi vida no ha hecho inútil a mis ojos. Este final sólo cobra su verdadero sentido y toda su fuerza a través de tí (BRETON, NJ: 16).

En “Irrupción en mi vida no ha hecho inútil a mis ojos” revela esa presencia que para Breton torna accesibles a través de la mirada aspectos escondidos de la realidad y que sugestionan imágenes surreales y mentales. Las experimentaciones en la novela no escapan a este encuentro de la experiencia vivida y de lo escrito que paralelamente se corresponde con la intercalación entre escritura poética y aquella automática “La vida y lo que se escribe son dos cosas distintas” le dice Breton a Nadja. Pensado de este modo, la vida misma parece un criptograma y el texto deviene un mensaje cifrado. En cuanto a la descripción, esta se hace dentro del espacio del deseo, a través de los ojos de Nadja.

La mujer, su cuerpo y el azar se inclinan hacia la concepción de la belleza convulsiva como parte de una búsqueda profunda del misterio y de lo enigmático¹⁷⁷. La belleza femenina se estima en cuanto un tipo de belleza "Sin destino inmediato, sin destino conocido por sí mismo, flor increíble que hace de todos estos miembros dispersos en una cama que puede pretender a las dimensiones de la tierra (...) llega en este momento en su término de máxima expresión, ella se confunde con la inocencia..."¹⁷⁸. Con esto caemos nuevamente en las redes de lo invisible, de lo intocable. De aquello que no está presenta sino a la expectativa de ser percibido o “tocado por los ojos”:

El relato surrealista -tal como la práctica de Breton a partir de *Nadja*- tiene como función dar cuenta de la "vida real". De la vida reapasionada (...) El escritor de la historia bretoniano niega la opacidad ilusionista de la ficción, rechaza refugiarse bajo la máscara engañosa del personaje y de disfrazar su vida bajo el pretexto de una intriga inventada a placer¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Breton acentúa las prolongaciones de *Nadja* en *L'amour fou* (1937) *Les vases communicants* (1932).

¹⁷⁸ (Cfr : « sans destination immédiate, sans destination connue d'elle-même, fleur inouïe faite de tous ces membres épars dans un lit qui peut prétendre aux dimensions de la terre (...) atteint à cette heure à son terme le plus élevé, elle se confond avec l'innocence...» (BRETON, VC 1992: 206).

¹⁷⁹ Cfr: « Le récit surréaliste -tel du moins que le pratique Breton à partir de *Nadja*- a donc pour fonction de rendre

Como justificación de la existencia y motor de la novela, la figura de Nadja es una precipicio, una presencia que altera los sentidos y produce un “vértigo creativo” como se decía en el Primer Manifiesto.

Nadja emplea una nueva imagen para hacerme comprender cómo vive: es como cuando, por la mañana, se baña y su cuerpo se aleja, mientras ella mira fijamente la superficie del agua. - Soy el pensamiento que flota en el baño en el cuarto sin espejos – dice. (BRETON, NJ, 12)

La belleza convulsiva se asocia también a un erotismo entre místico y esotérico. Los recorridos concluyen por converger en una estética de la deambulación sea por la ciudad, sea por los lugares recónditos de la mente o por la exploración de los límites de la percepción o por el azar que se expresa en los encuentros tanto con objetos como personajes. Dentro de esta estética Nadja aparece como libertaria de la vida ordinaria y mecánica.

A raíz de esta cita, traigamos a mención nuevamente lo que nos decía J.L Nancy acerca del gesto « devorar los ojos » o podríamos extender esto a « devorar con los ojos ». En Breton, la cuestión erótica gira en torno a los ojos femeninos. Parecen ser el órgano erógeno privilegiado de seducción y lo que desata la más descontrolada atracción. Los ojos de helecho de Nadja, tan fulminantes como intrigantes. Una medusa que en vez de petrificar con la mirada, la disloca, la comparte activando lugares de la psiquis inusitados y desconocidos. El *toucher les yeux* está presente en la narrativa surrealista del corpus que incorpora la imagen, hay una sensibilidad estimulada por los ojos y por la visión como sentido primordial "... Es debido al grosor de las cosas inmediatamente sensibles cuando abro los ojos".¹⁸⁰

A la belleza convulsiva que se intenta plasmar en algunos montajes fotográficos surrealistas, en Breton se expresan en la escritura. El deseo de ver se conecta con aquél de los ojos femeninos que generan una atracción incontrolable:

La palabra *convulsiva* que he utilizado para calificar la belleza que sólo, creo yo, debe ser servida, perdería ante mis ojos todo sentido si fuera concebida en el movimiento en lugar de la expiración exacta de ese mismo movimiento (...) me arrepiento de no haber sido capaz de proporcionar, como complemento a la ilustración del texto, una fotografía

compte de la “vrai vie”. De la vie repassionnée (...) Le scripteur du récit bretonien renie l'opacité illusionniste de la fiction, refuse de s'abriter sous le masque déceptif du personnage et de travestir sa vie sous les oripeaux d'une intrigue inventée à plaisir (MOURIER-CASILE, 1994: 121)

¹⁸⁰ Cfr : «...il est fait de l'épaisseur des choses immédiatement sensibles quand j'ouvre les yeux» (BRETON, VC, 1992: 202)

de una locomotora de alta velocidad, que habría sido abandonada por muchos años en el delirio de la selva virgen (...) Además del deseo de ver *eso* se acompaña, desde hace mucho tiempo para mí, de una exaltación particular, me parece que el aspecto seguramente mágico de este monumento a la victoria y al desastre, más que cualquier otro, habría sido natural para fijar ideas¹⁸¹

Esta obsesión por ojos de mujeres se corresponde en algún punto a la configuración de la figura de la medusa hecha por Jean Clair en su libro *Méduse*. Queda clara esta perspectiva en la cual se resaltan los ojos como órganos generadores de una invisibilidad y una imposibilidad que seduce la mente. Más que un deseo corporal es un deseo que proviene de un éxtasis producido por esta mirada que abre realidades desconocidas:

Los grandes ojos claros, alba o albura, palo de helecho, ron o *colchique*, los ojos más bellos de los museos y de la vida en su proximidad como las flores se abrieron de golpe para no ver, sobre todas las ramas del aire. Esos ojos, que no expresan más que sin matiz el éxtasis, la furia, el pavor, esos son los ojos de Isis¹⁸²

La dimensión erótica se manifiesta en la mirada que intrínsecamente posee un poder mortificante y dislocante de la Medusa. La atracción se liga orgánicamente a la mirada y a la acción de ver y se vincula a un cuerpo que no necesariamente está abierto al deseo. El concepto bretoniano de belleza convulsiva transforma estas las figuras femeninas de sus novelas en objeto sexual en cuanto dicho proceso de “objetivización” halla su lugar más allá de los órganos genitales: la vista siempre es más excitante (CLAIR, 1989: 188):

Sus ojos (nunca he sido capaz de decir el color de ojos, que han quedado para mí sólo ojos claros), como me hacen entender, eran lo que *nunca más vimos de nuevo*. Eran jóvenes, directos, ávidos, sin languidez sin infantilismo, sin prudencia, sin "alma" en el sentido poético de la palabra (religioso). Ojos en los cuales la noche debiera caer de una sola vez. Como por un efecto de tacto supremo de los cuales saben mostrar sólo las mujeres que son las más faltantes, y esto especialmente en las raras ocasiones en que se saben bellas, para atenuar lo que podría haber de angustiante en los modales del hombre¹⁸³

¹⁸¹ Cfr : Le mot *convulsive*, que j'ai employé pour qualifier la beauté qui seule, selon moi, doit être servie, perdrait à mes yeux tout sens s'il était conçu dans le mouvement et non à l'expiration exacte de ce mouvement même (...) je regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge» (...) Outre que le désir de voir *cela* s'accompagne depuis longtemps pour moi d'une exaltation particulière, il me semble que l'aspect sûrement magique de ce monument à la victoire et au désastre, mieux que tout autre, eût été de nature à fixer les idées (BRETON, AF, 1992: 680)

¹⁸² Cfr : Les grands yeux clairs, aube ou aubier, crosse de fougère, rhum ou colchique, les plus beaux yeux des musées et de la vie à leur approche comme les fleurs éclatent s'ouvrent pour ne plus voir, sur toutes les branches de l'air. Ces yeux, qui n'expriment plus que sans nuance l'extase, la fureur, l'effroi, ce sont les yeux d'Isis (BRETON, AF, 1992 : 679)

¹⁸³ Cfr : Ses yeux (je n'ai jamais su dire la couleur des yeux ; ceux-ci pour moi sont seulement restés des yeux clairs), comment me faire comprendre, étaient de ceux *qu'on ne revoit jamais*. Ils étaient jeunes, directs, avides, sans langueur, sans enfantillage, sans prudence, sans «âme» au sens poétique (religieux) du mot. Des yeux sur

El mundo loco del surrealismo se lee también como tentativa de explicitación cuyo énfasis reside en conjurar el maleficio de medusa. Este maleficio medusiano se pone en conjunción con una serie de prácticas sugestivas como lo son la interpretación del sueño "La inmensa tela oscura que cada día hace girar la puerta en su centro de ojos medusantes de una clara victoria" (*L'immense toile sombre qui chaque jour est filée porte en son centre les yeux médusants d'une victoire claire*) (BRETON, VC, 1992: 207). El análisis de los trazos del espíritu, la explicación del lapsus, ensayo metapsicológico que recaen en el análisis de ciertos esquemas visuales y/o configuraciones artísticas (CLAIR, 1989: 233).

Por otra parte, el principio de collage y de la asociación arbitraria son otros rasgos particulares de la obra que se presentan en las imágenes y en los pasajes de diálogo con Nadja quien genera ciertas conversaciones en las cuales la asociación libre será inspiradora de visiones y hasta de alucinaciones. La vida cotidiana burguesa marcada por una serie de rituales premeditados y obvios, será una fuerte crítica de Breton a lo largo de su producción y esto se explica también por su adhesión política con el marxismo: "La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas. Nadja ha encontrado la verdadera síntesis creadora entre novela artística y novela en clave" (BENJAMIN, 1980). En la novela, la insistencia por remarcar los aspectos de la vida cotidiana de los protagonistas también se vincula a este hecho de adoptar una vida antiburguesa y en cambio, tornar la fragmentariedad y los aspectos anacrónicos de lo cotidiano en experiencias únicas e irrepetibles.

En el territorio psíquico que se delimita con el diagrama de la ciudad, hay una suerte de cronología de los sentidos que se generan en la significación dada a los encuentros con la mujer deseada, Nadja¹⁸⁴. Los tiempos se fragmentan en instantes en los cuales la percepción de la fugacidad y de la eternidad está latentes.

El hecho de escribir un texto como un criptograma indica una postura adoptada a la hora de elegir una escritura poética. En la parte textual se percibe alguna "distancia" que

lesquels la nuit devait tomber d'un seul coup. Comme par un effet de ce tact suprême dont savent seulement faire preuve les femmes qui en manquent le plus, et cela en des occasions d'autant plus rares qu'elles se savent plus belles, pour atténuer ce qu'il pouvait y avoir de désolant dans la tenue de l'homme (BRETON, V, 1992:156-157)

¹⁸⁴ Respecto a esto, Benjamin en su ensayo del surrealismo que se titula "El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea" agrega que: "Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, sí en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los trenes comienzan a envejecer), en tardes de domingo dejadas de la mano de Dios en los barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de una ventana mojada por la lluvia en una casa nueva. Hacen que exploten las poderosas fuerzas de la *Stimmung* escondidas en esas cosas. ¿Cómo creemos que se configuraría una vida que en el instante decisivo se dejara determinar por la última copla callejera que está de moda? (BENJAMIN, 1980

provoca cierta decepción en las expectativas del lector debido a que “el libro se constituye en sí mismo como un criptograma. E incita al lector, a través de un sistema de signos y señales que hace progresivamente aprender para llamar la atención, disponible, a su desciframiento”¹⁸⁵. Hay un pasaje clarificador en la novela:

Es posible que la vida reclame ser descifrada como un criptograma. Escaleras secretas, marcos cuyos lienzos se deslizan rápidamente desaparecen para dar paso a un arcángel que blande una espada o a los que deben avanzar siempre, botones sobre los cuales se ejerce presión muy indirectamente y que provocan el desplazamiento en altura y longitud de toda una sala y un rápido cambio de decoración; está permitido concebir la más grande aventura del espíritu como un viaje de esta índole al paraíso de las trampas (BRETON, NJ, 15).

La novela reafirma el carácter visual del texto escrito generando también una confrontación poética que refiere al imaginario visual del texto escrito. Hay aquí una doble forma de abarcar las imágenes de la novela: por una parte las fotografías y por otra parte las imágenes de la escritura de la obra¹⁸⁶ que se manifiestan en la estructura misma de ésta. Esto último se refiere específicamente al texto creado por la sucesión de imágenes.

Las fotografías en un primer vistazo, se podrían catalogar entre aquellas que indican lugares cuyas representaciones se conectan con la función ilustrativa y en consecuencia, caracterizan los espacios referenciales específicos y de esta manera la descripción se descarta. La función aquí es meramente referencial (hay seis fotografías cuya autoría se le otorga a Jean-André Boiffard) y otras seis hechas por Breton mismo.

Las fotografías funcionan entonces de forma diferente: a veces como documento, a veces como parte del territorio que delimita la ciudad parisina siguiendo los pasos de Breton, etc. Como mencionamos, una gran selección de estas últimas fotografías pertenece a Jacques André Boiffard al contemplar el texto, se identifica una mirada artística y real a la vez. Es decir, una suerte de «transfiguración banal en maravilloso, por alianza e intersección del texto y de la fotografía» (BRON, 2002: 56-57)¹⁸⁷. Esta amalgamación genera lo que puede llamarse como una geografía poética personal (Ver Figura 28)

París es un espacio real de deambulación, las calles y pasajes tienen una magia

¹⁸⁵Cfr : “ le livre se constitue lui-même en cryptogramme. Et il incite le lecteur, par tout un système de signes et de signaux auxquels il lui fait progressivement apprendre à se rendre attentif, disponible, à son déchiffrement” (MOURIER-CASILE, 1994: 47).

¹⁸⁶ Las imágenes de la obra consisten en 48 en total las cuales se separan en: 25 de las calles de París, 2 de objetos, 10 dibujos o collages de Nadja, 2 de esculturas de arte y 3 reproducciones de cuadros, y 5 páginas de reproducciones de textos o textos de imagen

¹⁸⁷ Cfr : «..transfiguraiton banal en merveillieux, par l'alliance et l'intersection du texte et de la photographie » (BRON, 2002 : 56-57).

particular que transforma lo cotidiano en desconocido. La ciudad vista a través de los recuerdos literarios a su vez funciona como objeto y sujeto poético, provocando una cierta distancia en quién la contempla. Se deduce que la mayoría de las fotos en la novela que muestran plazas, teatros y que ponen en relieve la capital francesa, son tomadas por Boiffard y su aporte es determinante en la configuración de la ciudad¹⁸⁸. De hecho, esta selección de imágenes “representativas” son fotografías que parecen tener un carácter más ilustrativo o testimonial y una fuerte calidad estética relacionada con “armar los recorridos parisinos” a través de la imagen.

La fotografía, si bien funciona a veces con valor referencial, también tiene estatuto de índice cuando es capaz de transmitir la impresión de la realidad. Sobre todo puede notarse en la delimitación difusa de los territorios de la psiquis y la construcción psicológica con la interacción de la fotografía con la palabra. Diversos lugares, objetos, amuletos, etc. convergen en varias prácticas del surrealismo como la escritura automática y la experimentación con la fotografía.

Ambas tienen se caracterizan por el ansia de conocer la mente, escogiendo dos caminos iniciales: la fotografía desde la imagen y la escritura automática desde lo gráfico. La fotografía se presenta en su visibilidad material y con esto activa algunas ideas subrepticias expresadas en el relato de Breton cuya «surrealidad» no está en un lugar tan fuera de la realidad.

La atracción se plantea por un efecto magnético desencadenado a partir del azar. Sin embargo, en las diversas voces que el mismo protagonista adquiere a lo largo de la novela, varias están singularizadas por un tono neutro de observación. Por tanto, remarcamos nuevamente que dicha observación y el esfuerzo de concentración que experimenta el protagonista no podría desprenderse de una necesaria descripción:

Tiene la seguridad de que bajo sus pies pasa un subterráneo que viene del Palacio de Justicia (me señala de qué parte del Palacio, un poco a la derecha de la blanca escalinata) y rodea el Hotel Enrique IV. Se inquieta ante la idea de lo que ya ha sucedido y de lo que todavía ocurrirá en ese lugar. Allí donde, en la sombra, se confunden dos o tres parejas, a ella le parece distinguir una multitud. "¡Y los muertos, los muertos"! El borracho sigue con sus chanzas lúgubres. La mirada de Nadja recorre ahora las casas.

De hecho, en la narración de tal observación se identifica una anacronía que requiere sin embargo de cierto orden de manifestación de los hechos. Transitar los territorios diversos con las diferentes voces y personajes, pese a la distracción que implanta la interferencia de la

¹⁸⁸ Grojnowski agrega que Boiffard como fotógrafo participa junto con Brasai, Atget y otros grandes nombres a la configuración del álbum “*Paris des photographes*”.

imagen con la palabra; no se torna laberíntica, sino más bien hiperbólica, exagerada. Un exceso en la observación y en el afán de expresar las percepciones vividas de manera que queden claros los conceptos bretonianos.

¿Es posible? ¡Haber vivido durante tanto tiempo con un ser humano, haber tenido todas las ocasiones posibles para observarlo, haberse dedicado a descubrir sus menores particularidades físicas y de otra índole, para llegar a conocerlo tan mal, para ni siquiera haberme dado cuenta de eso! ¿Usted cree, cree de veras que el amor puede ser la causa de una cosa así? (BRETON, NJ, 15).

Las imágenes hipnagógicas¹⁸⁹ implantan la dicotomía vigente en el mismo hilo de suspensión se tiende entre la vigilia y el sueño. Recordemos que el automatismo psíquico se propone que de acuerdo al estado mental, surgen experiencias de visión. Y es Dalí quien representa bien este factor y desarrolla y experimenta con las imágenes del sueño¹⁹⁰.

A partir de las emociones y de los conflictos afectivos inconscientes no resueltos se pretende cambiar la relación del código de convenciones: a partir de la relación entre las proporciones se propone cambiar el propio código de proporción de las figuras en el espacio. Al leer el poema de Jarry “*Entre los brezos, pubis de los menhires...*”, Nadja reacciona:

Al final de la segunda cuarteta, sus ojos se humedecen y se llenan con la visión de un bosque. Ve al poeta pasar junto a ese bosque y se diría que puede seguirlo a distancia. - *No, da vueltas en torno al bosque. No puede entrar, no entra.* Luego ella lo pierde de vista y vuelve al poema, un poco más arriba del punto donde - lo había interrumpido, interrogando a las palabras que la sorprenden más, dando a cada una el signo de inteligencia, de asentimiento exacto que exige (BRETON, NJ, 15).

Con esta “visión de bosque” Nadja ingresa en la realidad poética, en aquellas imágenes que el poema ofrece y se superponen con la realidad convencional, creando una frontera muy débil de percepción entre ambas. Desde su mirada de bosque, ve al poeta que no puede ingresar al bosque, es decir, al estado surreal que la misma Nadja construye en torno a la figura del poeta. Esta visión evoca a la mujer que se encuentra en un mundo paralelo de interpretación.

¹⁸⁹ Estas imágenes se vinculan con las alucinaciones hipnagógicas que surgen durante el período del sueño profundo (MOR: movimiento ocular rápido). Mientras se produce esto, los ojos se mueven y el cerebro envía señales para que detener la imaginación para de los sueños. El estado hipnagógico se caracteriza por estar entre la vigilia y el sueño e incluso puede pasar de parecer despierto por tener los ojos abiertos, pero el sujeto se encuentra inmobilizado.

¹⁹⁰ Tanto Francis Picabia como Marcel Duchamp y M. Ernst ponen un punto y aparte (por no decir, que derrocan definitivamente), la forma de arte nueva forma de captar las imágenes, más allá de lo visible dirigiendo las imágenes también hacia el absurdo, *sens du gag* y el humor. Por otro lado, los collages por ejemplo, aquellos de M. Ernst, marcan una poética de la palabra con la imagen como un tipo nuevo de experimentación. Con este *collage* se experimenta y manipulan las imágenes a través del foto-montaje que se remonta ya a la época Dadá.

Breton afirma que el ojo existe en un estado salvaje. Ese estado salvaje en el cual se encuentran los ojos de bosque y helecho de Nadja y al cual poeta da vueltas sin poder ingresar¹⁹¹. A esto cabe agregar que

Los surrealistas cierran los ojos al vacío imaginativo de la representación naturalista de la mujer. El objeto de deseo no es para ser buscado en modelos externos, sino en personas o representaciones predican en los códigos estéticos convencionales (...) El deseo, focalizándose en el detalla anatómico, transforma y reemplaza las partes del cuerpo. La "REALIDAD"- eso significa, lo surreal- la mujer es escondida en el bosque, ella es al mismo tiempo invisible y visible, conceptualizada indirectamente a través de sueños y fantasías¹⁹²

Por otra parte también se puede pensar la co-escritura visual de la obra teniendo en cuenta los vínculos sutiles entre entrecruce textual y visual; así como, su valor documental y de montaje. Este último factor, está estrechamente ligada con el hecho de que el surgimiento de la fotografía se reivindica contra la sacralización literaria del texto (BRON, 2002: 86).

Pasemos ahora a revisar los retratos: son en total nueve documentos. Desnos Péret, Eluard, Derval, Man Ray, «ojos de helecho» (*yeux de fougère*) repetición, mirada, figura de metáfora y metonimia, foto, orden metonímico. El helecho se corresponde con la invención de la equivalencia en imagen a la metáfora poética. Pero cabe preguntarse otra vez ¿Qué es la foto surrealista? ¿Qué la caracteriza?

La miro con más detenimiento. ¿Qué es lo extraordinario de aquellos ojos? ¿Qué se refleja en ellos de tristeza oscura y de luminoso orgullo a la vez? Tal es también el enigma que plantea el comienzo de confesión que, sin más, con una confianza que podría (¿o bien no podría?) ser burlada, ella me hace (BRETON, NJ, 3)

Hay aquí una metonimia que se construye junto con el rostro de Nadja del que sólo se ven los ojos; mientras que la metáfora textual refiere más bien a la repetición de la mirada y a la condensación de la imagen doble. La fotografía "como" entidad " quimérica (el montaje),

¹⁹¹ Este estado de naturaleza de la visión, es notable por otra parte, en Magritte cuando éste instaure la relación entre lenguaje e imagen en la relación entre surrealismo y pintura. A modo de encadenamiento de una serie de representaciones, esto responde a la naturaleza muerta de George Braque, a las *hallucinations vrai et peinture metaphisique* de Giorgio di Chirico y a los collages a favor de la imagen realizados por Picasso o M. Ernst; por otra parte, Man Ray hace su aporte a esto con sus fotografías cuyos fines expresivos son indefinibles y a lo que André Masson aportó con sus dibujos automáticos. Por último, se destacan en este recorrido artistas como Joan Miró y Yves Tanguy en su voluntad de lograr una autenticidad basada en la libertad y en cuanto a la necesidad interior que hace visible lo invisible tenemos a Paul Klee y Kandisky como mayores representantes.

¹⁹² Cen: "The surrealists close their eyes to the imaginative void of naturalistic representation of women. The object of desire is not to be found in external models, whether actual persons or representation predicated on conventional aesthetic codes (...) Desire, focusing on the anatomical detail, transforms and displaces body-parts. The "REAL" -that is, the surreal- woman is hidden in the forest she is both invisible and visible, approached indirectly through dreams and fantasy"(ADAMAWICZ, 1995: 174)

como figura simple de un "presentimiento" (la metonimia) y como valiendo para, como "añagaza" (la metáfora)".¹⁹³

Entre los surrealistas se pensaba que la fotografía era liberadora al extremo de que trascendía la mera expresión personal: Breton empieza su ensayo de 1920 sobre Max Ernst denominando a la práctica de la escritura automática una fotografía del pensamiento y la cámara es tenida por un "instrumento ciego».

Por otra parte tenemos los dibujos de Nadja que son también nueve. Contrariamente a lo que expresaría un dibujo en su calidad visual, funcionan como la traducción plástica de imágenes mentales. Con un mecanismo de representación propio, el dibujo de la flor es un dibujo automático que emerge de una experiencia fruto de un encuentro casual. El rol del dibujante es particular en cuanto "dibuja siempre la memoria o dibuja siempre de memoria la oposición entre la percepción actual, presente y memoria. Entonces, se trata de una exposición en el ojo y la memoria."¹⁹⁴

"La flor de los amantes" de Nadja es un dibujo automático y esto la transforma por sobre todo en una dibujante. Sólo tenemos los trazos hechos arbitrariamente por ella, que ocupan un espacio simbólico de análisis, como en el caso de la Figura 29 la función es alegórica: las figuras fragmentadas que encarnan lo que vendría a ser ella misma y Breton.

Luego encontramos también objetos como la fotografía con los guantes de bronce que refieren al contacto táctil, lo insólito y al poder evocador. El objeto surrealista remite a lo onírico y los deseos o en general a lo que tenga una conexión con la actividad del sueño y su funcionamiento simbólico. Esto recuerda a Marcel Duchamp con sus *ready-made* al establecer el equivalente de la escritura automática en el mundo, proyectando una mirada diferente.

Los textos y las imágenes dentro de la escritura de la obra se encuentran con la imagen como lugar de pasaje. Es decir, la escritura de lo visual remite a la « imagen ausente », a la imagen de la mujer que acapara el imaginario del lector como lo es la figura misma de Nadja, que simboliza la ocultación de la imagen de la mujer y del amor. Por ende, no es que el dispositivo visual sustituye al gráfico y viceversa. El entrelazamiento de ambos genera esta novela particular que trasluce en cierto modo un texto que parece hacer una economía espacial en la disposición de las palabras en la hoja.

¹⁹³ Cfr : "... comme«entité» chimérique (le montage), comme simple figure d'un «pressentiment» (la métonymie) et comme valant-pour, comme «leurre» (la métaphore)" (MOURIER-CASILE, 1994:143)

¹⁹⁴ Cfr : "Le dessinateur dessine toujours la mémoire ou dessine toujours de mémoire dans l'opposition entre perception actuelle, présente et mémoire. Donc, il s'est agité d'une exposition sur l'œil et la mémoire" (DERRIDA, 2013, 22-23).

La visión que toma cuerpo

Así como podemos indagar que el poema surrealista tiene cuerpo, igualmente el collage y/o lo que se escribe o diseña dentro del contexto surrealista adquiere una corporalidad palpable en lo invisible. La corporalidad aquí asiste al ritual de textualización de la imagen y viceversa. A través de la visión, tanto la palabra como la imagen toman cuerpo. Ligado a esto, la consideración de los ojos como órganos que suscitan el éxtasis erótico e irradia sensualidad, es un punto más que coadyuva con los conceptos concertados por los surrealistas y practicados mayormente en la escritura automática.

El cuerpo que está sujeto a una realidad ininteligible, posee cierto rasgo asociado con lo efímero que sin embargo desafía la significación de perpetuidad, es decir, intenta reafirmar un carácter de ruina que adultera las diferencias que componen el mundo simbólico: “El cuerpo es, como raíz de lo impuro, el desmoronamiento de la diferencia, la amenaza a todo orden simbólico y a todo orden” (NAVARRO, 2002: 10).

En esta dirección de lectura, el cuerpo por lo tanto en sí, carece de significados ya que con la pretensión de crear un único universo de sentidos borra las posibles asociaciones. Es así que la imagen se transforma en el territorio que dota cierta materialidad al texto, “texturándolo” así como a sus representaciones. De esta manera, el lenguaje y el sujeto se configuran a través del cuerpo, explayándose en mundos ficcionales.

Son tus pensamientos y los míos. Mira de dónde surgen todos, hasta dónde se elevan - y como es más hermoso todavía cuando caen. Y luego se deshacen en seguida, son rescatados con la misma fuerza y de nuevo viene esa ascensión quebrada, esa caída... - ¡Pero, Nadja, qué extraño es eso! - exclamo - ¿De dónde sacas precisamente esta imagen que está expresada casi de la misma manera en una obra que no puedes conocer y que yo acabo de leer (BRETON, NJ: 9)

Lectura y visión; experiencia y percepción, son algunos de los gestos que se leen en el pasaje citado. El *yo* se configura a partir de la imagen corporal y de la proyección de la mirada. A partir de dicha proyección dependerá de ésta, es que dependerá el encuentro corporal simbólico entre texto e imagen, entre lo visible e invisible. Nuevamente convocamos la noción de “tocar con los ojos” de Nancy, aludiendo a la cuestión táctil como inherente al proceso discursivo surrealista, sea de carácter literario o artístico. Sea de forma explícita y/o implícita, la cuestión sexual existe en forma elidida, oculta, en un plano de sugestión:

Cierta actitud se deduce necesariamente con respecto a la belleza, la cual, obviamente, sólo ha sido tomada en cuenta aquí para fines pasionales. De ningún modo estática, es decir, encerrada en su "sueño de piedra", perdida para el hombre en la sombra de esas Odaliscas, al fondo de esas tragedias que solamente pretenden cercar un solo día, apenas menos dinámica; es decir, sometida a este desenfrenado galope después del cual ha de comenzar otro galope semejante; es decir, más traviesa que un copo de nieve; es decir, decidida, temiendo ser torpemente abrazada, a no dejarse besar nunca: - ni dinámica ni estática, **veo** la belleza como te he **visto** a ti. Como ya, he **visto** lo que, a su hora y con un tiempo previsto, y esmero y creo con toda mi alma que se dejará repetir, te entregaba a mí (BRETON 2001, 38)

Ahora bien, *Nadja* se estructura junto con dos obras escritas posteriormente por Breton que vendrían a sellar una trilogía. Es decir, funciona como el motor inicial y fundador de una estética particular y de algún modo las otras dos obras vendrían a colaborar y reafirmar esta manifestación visual marcada fuertemente junto con la escritura. Desde el título *El amor loco*, notamos el tono que acentúa cierto antecedente en *Nadja*, es decir, una cierta correspondencia con la belleza convulsiva¹⁹⁵, entre algo mágico y circunstancial. En este último libro, afirma que la belleza es vista exclusivamente con fines pasionales. Para Breton, toda manifestación de belleza es un problema psíquico, un placer de naturaleza erótica caracterizado por una sensación asociada a una grieta del paso del tiempo, expuesta a una susceptibilidad que causa un vértigo de diversas emociones.

A este impulso o convulsión, se paragona aquello que el escritor denomina como *explosante-fixe*, remitiendo el disparo de la cámara “Esa combinación de locura y amor que emana de la muñeca y a la esencia de la fotografía (...) en su extrañeza, en sus convulsiones, en una suerte de amor loco” (KRAUSS, 1996: 204)¹⁹⁶. Se trata pues de una acción que encara hacia alejar la lectura y, en cambio, mirar. *Je vous souhaite d'être follement aimée* (Yo les deseo de ser locamente amados) es la frase de cierre de *L'amour fou*, concretando la noción de *explosante-fixe* expresada más allá de la belleza convulsiva y adentrándose en el territorio de la locura, es decir, de la pasión como forma de unión, como disparo, como acto decisivo antirracional¹⁹⁷.

En el segundo capítulo, se produce un encuentro (como en *Nadja*), surgiendo nuevamente el interrogante de la importancia de tal evento “¿Puedes decir cuál fue el

¹⁹⁵ El Capítulo I es publicado en 1934 en *Minotaure* bajo el título: “La beauté sera convulsive”.

¹⁹⁶ Cit: “Questa combinazione di follia e amore che emana dalla bambola e all'essenza della fotografia (...) è nella sua stranezza, nelle sue convulsioni, una sorta di amore folle” (KRAUSS, 1996: 204).

¹⁹⁷ La barrera entre erotismo y belleza no existen en tanto que la belleza es encarada sólo con fines pasionales: “Nunca pude dejar de establecer una relación entre esta sensación y aquella del placer erótico y no descubrir entre ellas más que una diferencia de grado”. Cfr: «Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré» (BRETON, AF, 1992: 678)

importante encuentro capital de tu vida -este te hace sentir fortuito?»¹⁹⁸. En ambas novelas, es posible identificar cierto paralelo en la distribución y condensación, sobre todo en la selección de fotografías. Estas operaciones, en el pensamiento alegórico, crean imágenes mentales que llevan a diversas interpretaciones.

Por otra parte, *Les vases communicants* (Los vasos comunicantes) se publica en 1932. Con más fuerza que en las otras dos obras, se hace hincapié en la teoría de Freud¹⁹⁹ de la interpretación de los sueños y por ende la frontera entre el sueño y la vigilia es bastante difusa. En las tres obras, la figura de la mujer y sus ojos petrificadores y alteradores, en algún punto se corresponden con la medusa, estableciéndose de esta manera una conexión entre la carne, el deseo y la medusa misma:

No quiero hacer contigo que una sólo ser de tu carne, de la carne de medusas, que un sólo ser que sea la medusa de los mares del deseo. Boca de cielo al mismo tiempo que del infierno, te prefiero así enigmática, así capaz de llevar a los desnudos la belleza natural y tragar todo (...) Al lado del abismo, construida en piedra filosofal, se abre la estrella castillo²⁰⁰

Continúa la obsesión por los ojos femeninos que provocan situaciones surreales y una dislocación en mirada. La victoria reside en resistir a esa mirada de la cual es inevitable y descentralizador. Hay una «necesidad de conciliar la idea de amor único y su negación más o menos fatal en el cuadro social actual» y continúa afirmando que el amor “...es el más grande abastecedor en materia de soluciones de este género, por ser él mismo el lugar ideal de conjunción, de fusión de soluciones» (BRETON, AF, 1992: 713).

La imagen como huella encarna la dialéctica que contiene el pasado y el presente. Entonces, para leer este intersticio hay que prescindir de las categorías de tiempo y espacio para posicionarse en una actitud de *performance*. Aquello que se monta ante los ojos del lector, no es una imagen ingenua, inserta con el propósito de ilustrar la narración. Este punto es

¹⁹⁸ Cfr: «Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie?- jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit? » (AF: 688).

¹⁹⁹En las *Obras Completas II* de la Edición de Pleiade donde se incluye *Les vases communicants*, se incorporan al final de la novela, las Cartas de Freud a Breton en un Apéndice. En la carta del 13 de Diciembre del mismo año de publicación de la novela, desde Viena, Freud condena a Breton de impertinente “Mucho ruido y pocas nueces” (*Much noise for nothing*) es la sentencia que utiliza -parafraseando a Shakespeare- para criticar sus « usos » de teorías psicoanalíticas en la literatura.

²⁰⁰Cfr: Je ne veux faire avec toi qu'un seul être de ta chair, de la chair des méduses, qu'un seul être qui soit la méduse des mers du désir. Bouche du ciel en même temps que des enfers, je te préfère ainsi énigmatique, ainsi capable de porter aux nues la beauté naturelle et de tout engloutir (...) A flanc d'abîme, construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoile (BRETON, AF, 1992 : 763)

fundamental de entender: interesa ver cómo el dispositivo visual *es* parte, está *entre* el texto literario, peleando el sentido verbal.

En la novela el territorio se delimita por un lado por la narrativa que emerge de esta dislocación entre imagen y texto; por otra parte, los territorios poéticos dentro del mismo son el de París, el de la psiquis y el corporal. Paralelamente, hay un plano de la imagen que se corresponde con la fotografía en particular. Estos paseos fotográficos (*promenades photographiques*) (GROJNOWSKI: 2002) se recorren más allá del sentido que el surrealismo dio a la fotografía o más allá de lo que en el texto se va diciendo. Esa a-correspondencia genera una molestia a nivel literario, de desfase de la imagen con el texto pero asimismo esta dislocación da lugar a una tensión constructiva a nivel de experimentación. Esto se debe a que a pesar de la franja histórica entre el *recit-photo* y la publicación de *Nadja*, aún es un género literario cuya lectura y recepción se consideran menores.

¿Cómo funcionan las imágenes con el texto en la novela? Las imágenes van trazando recorridos: la ciudad, la literatura y el cuerpo. La presencia y la ausencia se crean en la dialéctica de la estética misma que estructura la obra literaria. Las imágenes van dando lugar a una historia paralela que se vincula con los límites tanto de lo escrito como de la materialidad estética de los dispositivos visuales, sea por lo onírico, la locura, la pose, la interpretación. Así es que el ojo aparece como elemento crucial para construirla ya que encarna los aspectos del *poder ver*, vale aclarar, del *poder crear*.

CAPITULO IV

Territorios y sus territorios

Por eso, cada vez, he sentido que la contemplación al mismo tiempo apasionada e inocente de estas pinturas llevaba un lento traslado a un territorio en que un trabajo de sutil organización formal facilitaba algo más que el alto término estético de cada tela (...) Hay un instante en el que la mirada sometida por esas máquinas lujosas, por ese mundo estrobóscico y fluorescente, tiene la posibilidad fugitiva de escapar a las adherencias mentales que se pegan a los sentidos, para más desnudamente entrar en un puro contexto óptico (CORTÁZAR, TE²⁰¹, 2002: 102)

Por eso, también, empezamos con una cita de *Territorios*. El juego que se plantea en el título trata aquí aquellas zonas intersticiales que dislocan la mirada entre texto e imagen, entre lo verbal y lo visual. Esta parte tiene un libro de base: *Territorios* (1978) de Julio Cortázar. Se hace evidente que el punto fuerte es indagar sobre las emergencias en el campo teórico teniendo como fuente el propio corpus de obras literarias. Desde el título queda sugerida –para nuestro enfoque– una caja de herramientas analíticas y por otro, indica una redundancia al planteamiento de los llamados territorios literarios.

En dicha indagación se apunta hacia la construcción de un concepto más amplio: las narraciones como territorios. El territorio de *Territorios* marca un punto de inflexión en la investigación. Esto se debe, por un lado, a la redundancia del título²⁰² de la obra de que aúna de por sí una serie de significaciones en torno a la reflexión del discurso y sus propiedades. En cada ensayo, queda sellado un ensayo-territorio discursivo caracterizado por zonas que exceden lo literario. Dicho exceso que sobrepasa la ficción y busca comunicar con planos de lo zoológico, el arte, el teatro, la poesía, etc nos coloca como lector-espectador frente a una encrucijada textual y visual “región poco definible, zona de antiguas y obstinadas hibridaciones de la psiquis humana” (CORTÁZAR, TE, 2002: 48)

Por otra parte, cabe aclarar que *Territorios* es un libro cuya estructura en tanto objeto se asemeja a un atlas geográfico o un catálogo de arte y asimismo se compone de 17 territorios que funcionan cada uno como narrativas independientes. Son ensayos que se separan por fronteras bien definidas: una fotografía del artista o fotógrafo que marca el ritual de ingreso hacia el territorio. Esta fotografía que funciona como umbral hacia otro territorio, establece

²⁰¹ Abreviamos con siglas la referencia a libros de Cortázar: TE: Territorios. LVDOM: La vuelta al día en ochenta mundo. UR: Último Round. PO: Prosa del Observatorio. FCVM: Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable.

²⁰² Desde una lectura similar, el título puede leerse como índice de la arquitectura interna del libro. En dicha arquitectura se detecta la existencia de espacios sensibles y visibles. Por otra parte, la portada, según Ávila funciona como mapa del mundo textual interior, esto es, como “zonas de” o como “fronteras entre” cada territorio. (ÁVILA, 2001).

límites visibles hacia universos discursivos heterogéneos y asimismo, al pasar la frontera, como lectores entramos en un ritual de pasaje que previamente aceptamos.

Es decir, que lo aceptamos en el sentido de que la fotografía se impone y vigila la interpretación, nos coloca frente a un retrato, cuya didascálica condensa el territorio mismo. Allí el pacto nos inserta ante el libro como espectadores de escenarios que prometen montar un texto en diálogo con diferentes imágenes. Es la invitación a un viaje literario y a su vez, plástico y teórico. Y es justamente dentro de este mapa heterodoxo donde Julio Cortázar a partir de sus trabajos en los cuales se cruzan imágenes y texto incorpora un campo novedoso en la producción: las interzonas o las maneras de leer “entre”.

Cada uno de estos territorios cuyas obras sirven como soporte del relato literario, poseen un lenguaje propio que interactúa con la imagen de acuerdo a lo que ésta también narra por sí misma. De forma paralela, se configura el contexto de la foto misma que legitima lo narrado, así como el soporte visual completa el narrativo. En el territorio visual-verbal hay una zona de contacto entre el objeto visual, la contemplación y el reflejo verbal (DÁVILA. 2001). A la luz de la lectura de Dávila, la arquitectura del libro se interpreta como un cruce entre la resacralización del arte relacionada con la autonomía del artista y a la descacralización que pasa por la descripción verbal que dota al objeto de arte de un velo lingüístico.

Cortázar asume (de manera similar a Breton), el rol de poeta-escritor-ensayista que crea y critica a partir de espacios gráficos y visuales que conforman un catálogo artístico personal. La experiencia que emana de las relaciones sociales y el contacto con diversos círculos de artistas, va trazando un mapa de imágenes en la iconografía de cada autor. Lo que sucede cuando leemos el catálogo artístico que sin embargo se escribe desde una posición literaria, es que esa experiencia vivida por el escritor se vuelca en una manera de vivir esa contemplación, es decir, en una mirada literaria. El producto de estos libros, produce al lector un desplazamiento, una alteración anacrónica y fuera del espacio poético.

A modo de ensayo, en esta serie de relatos que se miran y se leen, se retoman cuestiones teóricas conectadas con el proceso de escritura, la experimentación y los modos de literatura. Estas materias discursivas interartísticas se ponen de manifiesto y Cortázar responde: “Poco me importa, créeme, si mi viaje se ha cumplido o se cumple en territorios que creí uno solo” (Cortázar, 2002). *Territorios* es una de sus obras en donde se instituye por un lado el contexto de la foto en sí mismo relacionado con lo narrado y por otro, el soporte visual completa el narrativo. Cada “territorio” o “relato” es fundador de narrativas. Ensayo, fotografía y arte se entrecruzan creando formas literarias e incitando la reflexión sobre la noción literaria en sí misma.

Último Round (1969) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) entran también en este proceso de instaurar una teoría dirigida hacia la mirada y sus dislocamientos estéticos, corporales y artísticos. En algunos cuentos de *Último round*, la inserción de imágenes se vincula con la historia literaria, con conflictos políticos o con el erotismo. Mientras que *Territorios* tiene formato de catálogo de arte, UR en su versión original es una suerte de almanaque lúdico (se publicó en dos tomos actualmente,)²⁰³.

Prosa del observatorio (1972) es una clara experimentación literaria a partir de la sugestión fotográfica, es decir: la fotografía en este caso es parte inherente del proceso escritural. Esta obra es interesante en cuanto plantea la cuestión de la experimentación con la palabra a partir de la imagen como fuente de contraste: literatura y fotografía se alternan en una narrativa entre surrealista y experimental de denso contenido metafísico. Las fotografías del Observatorio de Jaipur en India, con sus geometrías y texturas, se plasman en una escritura que al principio parece ser automática, luego mística y finalmente es la imagen “leída” y vista como creación literaria.

En este viaje literario en donde se trata “...de portulanos vertiginosos y de brújulas de tinta, con citas con el color en las encrucijadas de la línea, de encuentros pavorosos y alegrísimos, de juegos infinitos” (CORTÁZAR, TE, 2002: 12). El “mapeo” por la geografía de literatura, nos brinda la apertura de nuevos territorios de exploración e interzonas: discursos que se cruzan y se desplazan, proponiendo una lectura en la cual las fronteras entran en el proceso de territorialización, des- territorialización y re-territorialización. Según nuestra reflexión, estos terrenos y mapearlos, es una de las tareas de la literatura, en este caso, cuando juega con la imagen.

En “Cortázar en su laberinto”, Graciela Speranza analiza la literatura y arte argentinos después de Duchamp. Considera que algunas obras de escritores como Cortázar, Borges, Puig entre otros, están marcadas por la impronta duchampiana (tanto por aquella que el artista dejó durante su breve estadía en Buenos Aires, como aquellas que dan cuenta de las políticas del

²⁰³La versión original de *Último round* se compone de un gran libro cortado en dos, es decir, escindido en una parte superior mayor y una inferior menor (Tomo I y Tomo II sería en la reedición posterior). En esta versión original (cuya idea también es sustancial en la conformación de la arquitectura literaria), se separa en “Primer piso” y “planta baja. La forma de leer el libro procediendo de la manera que en un comienzo Cortázar la propone en esta versión, marca claramente lo que nosotros llamamos como mirada dislocada. Esto se debe particularmente a la conexión-desconexión entre las dos partes, independientes una de la otra, pero que de forma lúdica está sugiriendo una lectura anacrónica y arbitraria en vez de una lógica horizontal. Esta suerte de “descentralización” de la lectura, es precisamente el gesto de dislocar la mirada, escindida entre un mirar de abajo a arriba, de un costado a otro, de una imagen a una didascálica, del texto superior al inferior combinando así múltiples opciones de combinar la visión entre palabra e imagen y desenfocarla de una estructura lineal.

arte en general). Como señala Dávila²⁰⁴, la conjunción entre texto verbal e imagen visual crean una poética cortazariana particular cuya obra que deja trascender eso es *Rayuela*.

En *Rayuela*, encontramos un antecedente importante para los libro-objeto cortazarianos resultado de exploraciones y relaciones entabladas con artistas de diversos rubros. Lo que denominamos como imagen poética, alcanza una expresión clara en la narrativa que funda múltiples territorios en Cortázar. Tal es así que en *Rayuela* el laberinto expresa una búsqueda metafísica ya que Cortázar “construye una fabulosa máquina célibe duchampiana -irónica y antisentimental- que es a la vez y *en el fondo* una empresa surrealista *après la lettre*” (SPERANZA, 2006: 171). Asimismo en los libros con imágenes, los personajes que habitan las pinturas y obras de arte, se caracterizan por una búsqueda orientada hacia el mismo lado.

A. Iconografía de Julio Cortázar

Territorios, desde nuestra concepción, se analiza aquí como “manifiesto” de las narrativas como territorios y la mirada dislocada atravesada por todas las categorías de imágenes propuestas. Julio Cortázar es considerado un escritor que particularmente se entrega a la experimentación con la imagen en orden de instaurar una literatura en forma de atlas/almanaque. Entramos de lleno en la zona de Julio Cortázar con esta fuerte apuesta teórica –metodológica que surge de la misma piel del libro, de su lectura, de su interpretación y fusiones. Es así que para condensar aún más esta reflexión, se piensa que las obras mismas del autor encarnan un potencial literario experimental que contribuye a la teorización de la mirada dislocada cuya presencia se gesta en interacción con la imagen.

Cortázar nace en Bruselas (Bélgica) en 1914 y muere en París (Francia) en 1984 y pese a estos datos es considerado uno de los escritores argentinos más reconocidos e influyentes en la narrativa latinoamericana inicialmente, y actualmente, en la literatura universal. Exiliado por años en París (donde adquirió la nacionalidad en 1981), Buenos Aires y París se transforman en ciudades imaginadas/imaginarias que caracterizan varias de las obras del autor.

Esta movilidad entre dos fronteras invisibles a nivel narrativo y visibles a en un plano real, mantienen estos mundos paralelos y entrelazados tanto en la experiencia de vida del autor como en su producción literaria. De todas maneras, Julio Cortázar un escritor canonizado en la literatura universal ya que ha escrito una numerosa y variada obra que abarca la novela, libro

²⁰⁴ Ambas críticas destacan el reiterado uso de la expresión “en el fondo” en *Rayuela*. La redundancia, para ellas, es irrelevante dentro del contexto, produciendo así un sinsentido. El sinsentido se lee aquí como trasgresión dada en la repetición de la frase. Es lo que Dávila denomina como *grid* verbal.

o diario de viajes, el teatro, el cuento breve, etc. y también ha participado de proyectos fotográficos y es un reconocido traductor. Las obras que incluimos, pueden catalogarse de “menores” por diversos motivos: 1) de orden crítico: por la escasa crítica literaria y exclusión de los estudios de la tradición literaria, quedan fuera del circuito de estudios sobre la obra cortazariana. 2) Otro factor de marginalización entra en el plano de la circulación de los libros: la falta de reedición de las obras así como la traducción de las mismas en otros idiomas.

Se agrega la razón ligada a la lectura: 3) los lectores de las obras canonizadas de Cortázar como *Rayuela* o los cuentos, generalmente desconocen los géneros más populares como los libros que incluyen la imagen. 4) La cuestión genérica es otra de las instancias: la complejidad interdiscursiva e intertextual así como la inserción de fotografías, dibujos e imágenes de arte²⁰⁵.

Dada la prolífica producción de Cortázar, nos interesa focalizar en la iconografía del autor, entendiéndola como la definen Jean-Luc Nancy y Federico Ferrari en su libro titulado

²⁰⁵Nos topamos con una abundante y excesiva bibliografía sobre la obra de Cortázar. Por este motivo, la selección se limita a aquellos estudios que consideran las obras de nuestro corpus. De igual manera, partimos de la base de *Nadja* como obra fundadora de narrativas particulares que incluyen la imagen y el texto como territorios novedosos. La mirada dislocada es la postura que atraviesa la lectura e interpretación del corpus. Es así que consideramos que las mismas obras de Cortázar generan por sí mismas teorías y metodologías para reconsiderar el concepto de literatura mismo.

Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar (2001) de María de Lourdes Dávila es un libro referente para ingresar en el universo de Cortázar que entrelaza historia y crítica del arte con literatura. De manera similar, Graciela Speranza en su libro *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, dedica un apartado a la obra de Cortázar relacionada con la figura y producción de Duchamp. También este ejemplar nos permite reflexionar sobre la interzona entre la creación de artefactos visuales y verbales interaccionando. Estos dos libros son los referentes más directos para la investigación. *Letteratura e fotografia* de Michele Vangi (2005) es un trabajo bastante profundo que hemos encontrado acerca de la relación entre literatura y fotografía en las obras de J. Cortázar. Este libro (no está traducido al español) trata el tema de la escritura literaria en relación con la fotografía centrándose en tres aspectos: 1) un esbozo crítico de la fotografía desde la perspectiva de la escritura literaria, 2) la intención de integrar la fotografía a la ficción, y 3) la superación del concepto de ilustración para dar lugar a un análisis más profundo del vínculo entre imagen y palabra. A partir de estos puntos, bajo la denominación de “iconotextualidad”, se refiere a una posición que el lector asume de diversa manera en el proceso de lectura de la obra literaria, es decir, la creación de una “imagen de lectura”. Un aspecto importante de este trabajo es que comienza por trazar un recorrido por los paradigmas de la fotografía y luego dedica un capítulo a Julio Cortázar en un proceso de interpretación que integra los conceptos antes mencionados, los que aplica a la primera obra del corpus propuesto para este trabajo. Las propuestas de esta autora pueden hacerse extensivas al resto del corpus, ya que se tratan tanto temas teóricos de la fotografía y la literatura como específicos cortazarianos.

En el 2007 en la Universidad de Santiago de Compostela se creó un Archivo Fotográfico de Cortázar titulado “Leer imágenes”. En diversos artículos como “Cortázar e a aprendizaxe da mirada” de C. Álvarez Garrida entre otros, se abordan algunos rasgos generales de la literatura cortazariana en relación con la fotografía y la imagen. En “Algunos aspectos del cuento” (1970) el mismo J. Cortázar esboza conceptos de la fotografía y aspectos teóricos de la literatura y reflexiona sobre la mutua influencia entre fotografía y aspectos de la teoría literaria. Este ejemplar lo hemos tenido en cuenta como una guía de lectura en general, y menos así como perspectiva teórica. Sobre Cortázar: Hemos seleccionado el artículo “Cortázar: The smiler with the knife under the cloak” (2000) de José Amícola se propone tratar tres rasgos que juegan simultáneamente en la obra de Cortázar: el pudor sexual, la ausencia del sentimiento amoroso y la discordancia en la relación del acto sexual. A pesar de que algunos ejes nos serán útil para leer la construcción de las imágenes corporales, no resulta pertinente a los fines de esta investigación debido a que la lectura plantea relaciones con la obra de Borges y aborda obras que no han sido incluidas en el corpus de este proyecto y/o desde perspectivas diferentes a la propuesta para este trabajo.,

de la misma manera. Los autores parten de la siguiente premisa: la obra de arte pone en juego el reconocimiento y es por este reconocimiento que se debe su identidad. En lo que respecta a la escritura, la figura del autor es una creación, como una especie de retrato. Mientras que la escritura se relaciona con un sentido gráfico, la imagen refiere a un estatuto epistemológico y ontológico. La imagen es un lugar de creación, un fragmento del cuerpo, un punto de suspensión y que se caracteriza por contener en ella misma la totalidad de lo visible.

Una parte de la producción cortazariana se puede leer a partir de las imágenes e interpretado de este modo “La imagen deviene semejante a una puerta de entrada o una lleva de legibilidad que permite hacerse visible en el trazo de un sujeto y de sus mismos detalles del personaje de una obra”²⁰⁶.

Es interesante la propuesta acerca del autor-lector en tanto que el retrato del autor forma una imagen del lector. En este sentido, el acto de leer se torna un movimiento iconográfico. Y la lectura se caracteriza, siguiendo a los autores, por desencadenar una pluralidad de imágenes que no son siempre voluntarias y la mirada se desprende del texto, e imagina. Esta acción se transcribe en texto en imágenes justamente porque éstas son el sesgo de sus íconos producidos por la escritura. En este proceso, la imagen táctil y corporal toman cuerpo, es decir, el texto adopta una corporalidad y una fisonomía propias.

La sensación de “recalentar” la piel de la imagen con la mirada, asume importancia aquí para entender el procedimiento de mirar, ver e interpretar el libro-objeto en sí mismo que de hecho implica una observación acechante y oscilante, un ir y volver de una hoja a la otra, de la imagen a la palabra. Es por esto que la iconografía de la obra y su escritura se convierte icono o figura o emblema, rostro según se oriente nuestra mirada. La mirada dislocada oscila entre un lado visual y el otro gráfico. La literatura se convierte en un pasaje infinito entre dos cuerpos, entre dos maneras de tomar cuerpo.

²⁰⁶ Cfr: “L’image devient semblable d’une porte d’entrée ou l’une clef de lisibilité que permet que soit rendu visible dans le trait d’un sujet et dans leurs détails mêmes le caractère d’une œuvre. Le sujet est l’auteur, tandis que l’image est le médium entre le sujet et l’œuvre” (NANCY ; FERRARI, 2005: 23).

B. *Territorios* como segundo “manifiesto” de narrativas como territorios

“Ah crevez-moi les yeux de l’âme
S’ils s’habituèrent aux nuées »
ARAGON, *Le roman inachevé*

En una primera aproximación, *Territorios* nos pone en la disyuntiva: ¿Es ficción o ensayo? Uno u otro, el ensayo es un género literario y en tanto literario, la flexibilidad creativa y ficcional es un permiso que se puede tomar. Aclaremos esto de manera muy sintética, ya que la lógica e hipótesis es esta: el género ensayístico le permite a Cortázar teorizar a través de la ficción. A esto se puede agregar que la imagen funciona como objeto de estudio. La plasticidad que caracteriza a las imágenes incluidas en el libro, hace que la orientación de cada ensayo sea bastante clara en este punto, es decir, en dialogar con el arte. Esta interzona es la que permite fundamentar nuestra hipótesis de leer cada ensayo como una zona de instauración de una teoría literaria, de una búsqueda estética y una ficción basada en su intrínseca conexión con la imagen.

En este sentido, en la búsqueda de conjugar la expresión verbal con la imagen visual se crea un “espacio contemporáneo” (FILER, 1983: 352). Este es un espacio de lectura de la imagen a través de lo verbal. El espacio contemporáneo es entendido como el lugar donde se construye el pensamiento, el arte y el lenguaje contemporáneos²⁰⁷. Dentro de este *locus* cortazariano, se despliegan territorios que dejan al desnudo el diálogo abierto entre la palabra y la imagen, atravesado por el surrealismo tanto en la constitución del libro como objeto, y así también en la conjunción de las tareas de escritor y artista como prácticas culturales y creativas compatibles.

A partir de la confluencia de las líneas de lo verbal y lo visual, desde el libro emana una propuesta para repensar un nuevo concepto de literatura. Se establecen así vínculos entre ficción, fotografía y performance como el resultado de la convergencia e interacción con disciplinas, fundamentalmente entre textos de literatura y otras artes. Esta literatura que va de la mano con la imagen, se sustenta en la presencia de discursos heterodoxos en los cuales múltiples sentidos y dispositivos están funcionando al mismo tiempo. Esta superposición de

²⁰⁷Filer sigue la propuesta de Gerard Genette para construir esta noción de espacio contemporáneo tomado de su artículo “Espace et langage”, *Figures*, I (Paris: Editions du Seuil, 1966), pp. 101-108. A raíz de esto, Filer afirma que “La obra de Cortázar ilustra, precisamente, una forma intensa, exacerbada, de vivir nuestra época, este espacio inquietante creado por la ciencia y la técnica, tanto como por el arte y la literatura. Su búsqueda de un texto que comunique tal vivencia lo lleva, finalmente, a rebasar el ámbito de lo verbal. La palabra va hacia la imagen e intenta romper la barrera entre el tiempo y el espacio, entre los microcópicos libros-collage...” (FILER, 1983: 352-353)

elementos que configuran espacios y temporalidades desde la voz narrativa se enuncia con acto involuntario, es decir, como una manifestación arbitraria, impulsiva, a la cual el escritor no resiste de manera física: “Comprendimos que la mano que había trazado esas figuras y esos rumbos con los que teníamos alianza, era también una mano con la que ascendía desde adentro, el aire engañoso del papel; su tiempo real se situaba al otro lado del espacio de fuera que prismaba la luz de los óleos o llenaba de carámbanos de sepia los grabados” (Cortázar, 2002: 12).

Insistimos en el hecho de que en *Territorios*, la presencia de la imagen presupone la experimentación literaria y la instauración de una poética híbrida e interdiscursiva. La palabra y la imagen interaccionan de diferente manera, de acuerdo al territorio literario. Cada apartado presupone una posición de lectura diferente: en general, ésta presenta el proceso de resignificación de la literatura misma, es decir, el diálogo con otros elementos: “...la salida de una pequeña pintura en la que los senderos se enmarañaban y se contradecían como en un acto de amor interminable...” (Cortázar, 2002: 10).

Uno de los críticos más respetados de su obra, Saúl Yurkievich, dice que Julio Cortázar “opera con dos textualidades en pugna: la abierta de corpus magistral de un centenar de las narraciones y la cerrada de los cuentos, diástole y sístole de su escritura propulsada por dos poéticas opuestas; éstas condicionan distinta configuración (la una multiforme, la otra uniforme; la una centrífuga, la otra centrípeta) que simbolizan visiones de mundo diferentes y conllevan gnosis dispares” (YURKIEVICH, 1994: 11)

Cortázar, al poner la encrucijada entre personaje-escritor; ficción-realidad; tiempo y anacronía, hace que las fronteras de la palabra a la imagen y viceversa se invisibilicen o al menos que sean menos identificables. Este aporte resulta relevante pues señala un modo particularmente interartístico de escritura y permite postular un estudio original del autor tratado alejado de perspectivas canónicas. Cortázar busca crear “entrevisiones, donde alienta el otro lado de la tela, su realidad secreta que el pintor y el escritor sólo pueden *imaginar*” (CORTÁZAR, TE, 2002: 56)

Esta suerte de segundo manifiesto que planteamos aquí (luego del surrealista que escribió Breton), se da de modo más directo y como resultado de relaciones más unidireccionales como por ejemplo la de Julio Cortázar con Julio Silva. Este último es quien diseña casi todos los libros de Cortázar, es decir, los “arma”, acomoda las piezas, establece el nexo de la escritura con lo plástica, aunque sea de manera externa, hay una presencia artística evidente en casa ejemplar de este tipo. Por ende, el terreno visual se legitima doblemente en el juego que establece con una u otra imagen. En *Territorios*, la relación entre

artista-escritor ya no parece tan experimental como antes, sino más bien ya tiene un territorio que va adquiriendo sus propios rasgos.

Con la cita en francés de Aragon *abre La vuelta al día en ochenta mundos*. “Ah me pincho los ojos del alma. Si ellos se acostumbraron a las nubes”. ¿Qué hay del surrealismo en los libros-objeto de Cortázar? Ahora bien, responder a esta pregunta, implicaría introducirse de lleno en un bibliografía crítica sobre la obra de Cortázar que se dedica a estudiar este tema. Sin embargo, hay tres puntos a resaltar que son el resultado de la lectura hasta aquí hecha. En primer lugar, que hay varias imágenes que rastreamos en el corpus (mental, poética, táctil y corporal) que generan en su conjunción con el texto una narrativa que disloca la mirada.

En segundo lugar, tenemos en cuenta a *Nadja* de André Breton como una obra que funciona como umbral para ingresar a un tipo de literatura que emerge con la técnica, es decir, el cine y la fotografía que colocan lo visual como prioridad perceptiva y estimulan una sensibilidad a partir de la plasticidad verbal en la creación literaria. En tercer lugar -y estrechamente ligado con lo anterior- así como Breton escribe los manifiestos surrealistas que revolucionan el universo artístico, cultural, socio-político y literario; por eso consideramos *Territorios* como un manifiesto estético de este tipo de literatura cuyo objetivo es suscitar una mirada dislocada. Veamos a continuación aquellos puntos que nos interesa destacar en articulación con lo previamente estudiado:

1. En primer lugar y por sobre todo, es importante insistir en un precepto surrealista que atraviesa toda nuestra investigación: la literatura como imagen. La literatura pensada en su poética en un reverso visual -más táctil, más visual- como una narrativa característica que crea un lenguaje a partir de un gesto. Ese gesto (que también es pose), consiste en dislocar la mirada hacia el texto y hacia la imagen; de esta manera, emerge una narrativa fundadora de territorios discursivos de exploración.
2. En segundo lugar, ya desde el *flâneur* de Baudelaire, la marca de los personajes que deambulan por ciudades, es una forma también de construir estas narrativas como territorios. La fotografía tiene un rol fundamental en este delineamiento de ciudades imaginadas en conjunción con aquellas ciudades vividas, documentadas a través de ese papel que fija las impresiones de territorios explorados y desconocidos. Una contradicción en la cual se vierte también la gestualidad descentrada de la mirada. La manera que los surrealistas ven el mundo a través de la fotografía y ésta también en su condensación estética que se refracta en la corporalidad y en el ingreso de “la Fotografía” al campo artístico, son rasgos que persisten en la narrativa cortazariana.
3. Si nos focalizamos en los elementos particulares, el collage, el poema-objeto, la

transformación del lenguaje a través de lo lúdico, son características que resaltan en el corpus que escogimos.

4. Si tomamos la figura de Breton -revisada anteriormente- notamos que Cortázar es también un escritor signado por sus relaciones con escritores y por sobretodo artistas (Tomasello, Julio Silva) y fotógrafos como Sara Facio y Antonio Gálvez. Es claro que no de la misma forma que Breton tenía un contacto permanente con el círculo de figuras surrealistas, pero no se nos puede escapar este detalle, ya que varios relatos refieren a una bifurcación de la narración autorreferencial de “Julio hacia otros Julios” por ejemplo. Esa bifurcación de Julio (Cortázar) a Julio (Silva), reafirma nuevamente esta mirada dislocada entre el arte y la escritura, entre lo visual y lo verbal.

A esta trayectoria social en la cual notamos la posición de los escritores en el mundo polifacético del arte, la influencia se esclarece a la hora de incluir las propias producciones plásticas y aquellas de otras figuras de manera que la propia experiencia está ligada a los criterios de selección de las imágenes.

Vinculado con lo anterior, destacamos la figura de Breton y la de Cortázar aunadas por el coleccionismo (Véase figuras 35 y 36). Ambos coleccionaban objetos y la teoría bretoniana de dotar a los objetos de una vida narrativa, es decir, que sean parte del azar objetivo que al igual que el encuentro casual entre las personas, los objetos pertenecen o no a la experiencia del sujeto, sus relaciones, conexiones y estímulos.

5. Cuando Walter Benjamin esboza una historia del coleccionismo, lo hace en torno a la figura de Eduardo Fuchs como sujeto emblemático de tal práctica (“Y lo que sin embargo hizo un coleccionista de este materialista fue su sensibilidad más o menos clara para-una situación histórica en la que se veía inserto. Era la situación -del materialismo histórico” (BENJAMIN, 1989: 89. Ahora bien: reflexionemos un momento acerca de los libros que estamos analizando de Cortázar y Breton en la práctica de “armar” libros o poemas. Estructuras de atlas, almanaques, postales, papelitos, etc. Si bien podemos decir que el resultado de la inserción de estos elementos enumerados crea un género literario que se inscribe en la literatura popular, se puede agregar que el elemento popular ingresa a su vez por la puerta del coleccionismo. Coleccionismo en este sentido, en un plano material, de los objetos en sí y coleccionismo imaginario.
6. La cuestión perceptiva y fenomenológica concentrada en el ojo, es decir en lo visual. Lo visual que está relacionado con la noción de “tocar con los ojos”. Un doble juego entre tocar y ver, entre corporalidad y mente. En este punto, el surrealismo de encarga de dejar

sentadas las bases de un movimiento que apoya la introspección y que se deja guiar por estímulos visuales, a nivel interno y externo. Bifurcar, cambiar, transformar la imagen para que el discurso sea legible, pero desde “otra óptica”, múltiple y convulsiva. Nos interesa más que el aspecto psicológico de estas pulsiones, aquél fenomenológico. Vuelve la filosofía de Merleau- Ponty que nos resume está presencia ante lo invisible y lo visible, una dualidad que se instala – a nuestro juicio- desde el surrealismo en la diagramación de libros-objeto.

Dicho esto, para establecer una relación con el surrealismo y los libros-objeto que incluyen la imagen de Cortázar, podemos enumerar otros rasgos “a la vista”, es decir, perceptibles más allá de entrar en el entramado verbal: Por ejemplo, si retornamos al collage, están también en *Último Round* en los poemas referidos al Mayo francés. La superposición de palabras e imágenes que revelan una serie heterogénea de realidades que funcionan como *locus* de encrucijadas y tensiones.

Se podría agregar otro elemento que en realidad es el resultado de un proceso de interpretación y establece nuestra propuesta: así como el manifiesto surrealista explícitamente se plantea como “manifiesto” y éste puede leerse como una manera de territorializar con la palabra, *Territorios* funciona como el Manifiesto de Cortázar para ingresar en el universo narrativo de lo textual y lo verbal. Consideramos que este libro es una obra clave, es decir, que funciona como una suerte de umbral que nos permite ingresar a una zona más expandida, a discursos amplios en donde hay procesos narrativos únicos que signan la literatura.

La influencia del surrealismo en la obra de Cortázar se lee entrelíneas y a veces se evidencia en un primer contacto. Tal es el caso de *Prosa del observatorio* y de algunos de los relatos del corpus. Asimismo, en cuanto a las prácticas del escritor, hay algunas similitudes con el *habitus* bretoniano: el coleccionar objetos, el interés por la pintura, la inmersión en la política (revolución cubana y su activo desempeño intelectual durante el exilio en la dictadura argentina), sus amistades y proyectos junto con fotógrafos, cineastas y artistas, son características compartidas entre ambos.

Para algunos críticos literarios Cortázar engulle el surrealismo en la mente y se traspapela en sus escritos (JOSEF, 1994), o es evidentemente parte de las prácticas literarias que convergen en su literatura así como en los personajes de Nadja de Breton y La Maga de Rayuela²⁰⁸ (PICON, 1975) o que sin que él mismo se incluyera en una trayectoria influenciada

²⁰⁸En *Rayuela*, los personajes de Oliveira y la Maga han sido asociados con el de Breton y Nadja. Esta asociación es recurrente cuando la crítica establece un vínculo entre el surrealismo y Cortázar ya que los personajes cortazarianos también deambulan con París y el azar es lo que los encuentra y los distancia.

por las vanguardias y en especial el surrealismo, éste movimiento irrumpe en varias de sus obras (ARRIGUCCI, 2002).

La producción de Cortázar se incluye en “un linaje de rebelión y crítica del lenguaje que se insinúa en el pre-Romanticismo, se vuelve nítido a partir del Romanticismo, acentuándose en el Simbolismo, para alcanzar la cima de su fuerza demoledora con el Dadaísmo y el Surrealismo y continuar haciendo eco en diversas tendencias artísticas contemporánea”. Como recalcamos, con y a partir de la figura de Baudelaire y con el surrealismo se crea un lenguaje artístico siempre en el límite con lo estético-literario. (ARRIGUCCI, 2002: 105).

Es cierto que el Futurismo, con Marinetti también aporta con el montaje, un nuevo elemento a la literatura. El montaje está ligado al cine y como también los surrealistas se interesan por expresarlo de diversos modos. Si se tiene en cuenta el montaje como un procedimiento metonímico cuyas conexiones entre los elementos que la componen definen su grado metafórico y por esto requiere una participación activa del lector-espectador, se hace más evidente la presencia de este proceso en el corpus elegido de Cortázar (ARRIGUCCI, 2002: 121).

Al seguir esta lógica, para Arrigucci la presencia del montaje tanto en Breton y todo el Surrealismo como en Cortázar, está estrechamente ligado con la definición misma de imagen. Es decir, el montaje tiene el rol de medio para lograr una imagen reveladora. Ya el Surrealismo busca renovar la escritura en la experimentación y exploración de la imagen. Esta búsqueda es esencial para la creación de una poética propia cuyo recurso principal es la imagen. La mirada dislocada se corresponde al gesto mismo de la dualidad visual entre palabra e imagen y la instauración de realidades intercaladas y mixtas.

Yurkievich tanto como Dávila, definen a Rayuela como *una obra de arte verbal*, que dispersa la palabra en la imagen y crea un lenguaje propio, es decir, una narrativa literaria que reconstruye el arte de escribir y de ver, la reflexión y la poética.

Al igual que en *Nadja*, los encuentros con la Maga suelen ser espontáneos. Para extender esta bibliografía véase: Silvia Camerotto “Cortázar vs Breton. La Maga vs Nadja” <http://desibilabis.blogspot.com.ar/2007/10/cortzar-vs-breton-la-maga-vs-nadja.html>. Otro artículo relaciona es el de Arrigucci el capítulo II del libro *El alacrán atrapado*. La poética de la destrucción en Julio Cortázar, titulado “El laberinto visto desde afuera: La ruptura y el sistema”.

Graciela Speranza en “Cortázar en su laberinto” alude al comienzo de Rayuela “¿Encontraría a la Maga? “como trasposición directa de la influencia de *Nadja* en Rayuela incuso en el contenido metafísico. Además, rescata un pasaje del Primer capítulo que Cortázar eliminó de la versión final y citamos de Speranza a Cortázar: “Empezaron a andar por un París fabuloso, constelado por la serpiente (roja y amarilla) de los Champs Elyseés, por el triángulo sexual que André Breton sitúa (/dibuja/) (/elogia/) en la Place Dauphine” y sigue lo conecta con una entrevista en la cual Breton se refiere a Nadja como un tipo de mujer fascinante, como una maga. Los territorios recorridos por Oliveira y la Maga tienen un paralelo surrealista en aquél París novelado de Breton y Nadja. (SPERANZA, 2006: 174, 176-177)

C. “De otra máquina célibe”

Cortázar más que identificarse con el Surrealismo, lo sigue y toma la voz de las vanguardias preparando con esto otro lenguaje. Un lenguaje que si bien es propio, contiene en sí hilos invisibles que lo atan a la imaginación surrealista²⁰⁹. Imaginación que vale todavía resaltar, más que proponerse un viaje psicológico, en el caso de Cortázar pasa por la experimentación con los objetos, las imágenes y las palabras²¹⁰.

Las referencias, ya sean a Lautreamont, Apollinaire y Tarry como aquellas que apuntan en cambio a las figuras de Breton, Eluard, Aragon y Crevel son abundantes y significativas en toda la obra de Cortázar, pese a que en aquellos libros donde se confrontan lo verbal con lo visual, el énfasis es aún más intensificado. Tan sólo en *La vuelta al día en ochenta mundos* encontramos a René Magritte, Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst y otros artistas de vanguardia.

La presencia de André Breton y la de Marcel Duchamp son claves para Cortázar en su trayectoria intelectual. La figura de Marcel Duchamp hace un tajo en la historia del arte hasta la modernidad y el ingreso a la contemporaneidad está notablemente influenciada por esta figura. Un antes y después de Duchamp en el arte contemporáneo, desde el *Gran Vidrio* (o *La novia desnudada por sus solteros*) que trabajó desde 1915 hasta el '23 hasta el mingitorio “La Fuente” que data de 1917, pasando por la destrucción del concepto de autenticidad con su Mona Lisa con bigotes *L.H.O.O.Q* de 1919. Estas son sólo algunos ready-made y obras identificadas con el adjetivo que sella su autoría “duchampianas”. Es un artista que entra por la puerta Dadá, pasa por el Surrealismo y sigue un rumbo hasta llegar a un punto meramente duchampiano

En *UR* hay un cuento dedicado al artista²¹¹ cuando muere “Duchamp es ahora su último ready-made” dice en el relato que se titula “Marcelo del Campo o más encuentros a deshora”. Escrito con ironía, Cortázar se considera “fiel al Gran Vidrio” y a sus lecciones del tiempo. En

²⁰⁹ Por ejemplo, Artaud en la revista Número 2 de la *La Révolution Surréaliste*, N° 2 (1925) escribe: “El mundo físico todavía está allí. Es el parapeto del yo el que mira y sobre el cual ha quedado un pez color ocre rojizo, un pez hecho de aire seco, de una coagulación de agua que refluye”. Se puede asociar esta cita tanto con el relato de Cortázar “Axolotl” como el Bestiario de Zötl en *Territorios*.

²¹⁰ Un claro ejemplo es también el libro de viajes que escribe junto con su última cónyuge, Carol Dunlop *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* (1983) que relata el viaje de París en Marsella en un camper. Este libro contiene las experiencias vividas acompañadas de imágenes que son el resultado de la recolección de esos momentos: fotografías (por sobretodo), dibujos, etc. La introspección y la experiencia son parte de los libros de Cortázar que contienen las imágenes. Hay relatos que aluden a sí mismo de manera explícita o de alguna manera hacen referencia a su entorno real.

²¹¹ Cortázar dedica en varias ocasiones relatos enteros y hace mención a la figura de Duchamp, sea implícita o explícitamente. En el primer caso, como recalca M.L Dávila en *Desembarcos en el papel* y G. Speranza en *Fuera de campo*, en *Rayuela* hay varios pasajes duchampianos.

LVDOM, en “Julios en acción” incluye un poema de Lafforgue el cual Duchamp hizo un dibujo “de donde habría de salir su *Nu descendant un escalier*”. El enlace Lafforgue-Duchamp, asevera “de una manera u otra me envuelve siempre, no imaginaba que una vez más tendría pasaje al mundo de los grandes transparentes” (CORTÁZAR, LVDOM, 2010: 20)

“De otra máquina célibe”-también en el mismo libro- vuelve a hacer hincapié en el artefacto como inspirador de narrativas “Cortázar repite los gestos de Duchamp y los traduce en un dispositivo narrativo maquínico que quiere quebrar los hábitos mentales del lector mediante el desplazamiento, la discontinuidad el azar de la combinatoria (SPERANZA, 2006: 183). El tema de los “piolines” es una obsesión cortazariana y se vincula con el artista “...nada más natural que elegir a Marcel Duchamp como uno de mis faros, en el sentido baudeleriano del término, y sólo muchos años más tarde saber de su obsesión por los piolines, sus atmósferas espaciales nacidas de insolentes telarañas” (CORTÁZAR, TE, 2002: 51)

El “piolín actúa también como emisario del destino”²¹² Y está presente en el artefacto creado por Oliveira en su departamento que remite -según Speranza y Dávila-, al gran vidrio de Duchamp, vemos la notable similitud de parte de Cortázar para describir el territorio del artista uruguayo Leopoldo Novoa cuyo texto “nació de la utilización de piolines en muchos de sus cuadros; imposible resistir a tanta convergencia, a tanta afinidad con obsesiones de mi infancia” (CORTÁZAR, TE, 2002: 50).

De Duchamp hay una conexión particular que establece Graciela Speranza que se da en la secuencia Bataille- Duchamp- Cortázar conectados por la noción de laberinto. Según ella, en un ensayo del '36 ya Bataille define “el estatus ontológico del ser en términos de experiencia intersticial, relativa, contingente “y el laberinto como un espacio que genera desorientación y en el cual produce un efecto nauseoso al ser quién se identifica con la esencia que lo caracteriza: ningún lado, ninguna parte. Duchamp con algunos *ready-made* evoca una:

Experiencia de una laberíntica antiarquitectura” que acentúa aún más la sensación de espacio amplio y de pérdida así como de pérdida, en su doble juego y significado. Cortázar en cambio, hace del laberinto una búsqueda metafísica, es decir, funciona como artefacto y como una maquinaria particular “condensa con mayor economía el vaivén de la novela entre idea y visión, texto e imagen, fondo y forma, aventura poética surrealista y artefacto conceptual duchampiano (SPERANZA, 2006: 171).

²¹² El elemento de piolín, es un nexo del mundo textual a lo invisible. Esta invisibilidad crea un comunión entre lo textual y la imagen en su juego con este ver y no ver. En de otros usos del Cáñamo” define este contacto con el universo visual entre lo interno y lo externo, es decir, sostenido con el piolín que es “Protagonista o intercesor de incontables metamorfosis –su nombre, sus dibujos, sus funciones-el cordel que yo llamo piolín es uno de esos elementos que pueblan imborrablemente el museo de mi infancia, y que a lo largo de la vida se ha mantenido, en un profundo, inexplicable contacto con mi visión de las cosas” (CORTÁZAR, TE, 2002: 51).

En cuanto a los *ready-made*, se agrega la figura de Picabia que escolta el movimiento surrealista de este costado. Es decir, que si bien no sean “homenajes” a los surrealistas, los personajes parecen recurrentes en los escenarios cortazarianos. Lo que implica, por lo tanto, de parte del lector, tener un conocimiento previo de los integrantes del grupo y de lo que han desempeñado durante su momento activo en el Surrealismo (Figuras 37, 38 y 39).

Vamos a establecer ahora los lazos con André Breton: como ya hemos visto, éste tenía una relación muy estrecha con pintores y artistas en general. De hecho, para ejemplificar, el surrealismo conecta la plasticidad del arte con aquella verbal y de eso nace el libro *Le Surrealisme et la peinture*. Así como Cortázar escribe *Silvalandia* (1984) con la colaboración de las pinturas de Julio Silva, *Constellations* (1958) de Breton consiste en una serie de *gouaches* de Joan Miró y sus versos sobre Yves Tanguy. De manera similar cada uno ha colaborado con diferentes artistas gráficos, plásticos o fotógrafos en la creación y escritura de obras. Estas obras, cabe aclarar que en ambos casos, han sufrido una divulgación y reedición limitada e incluso alterada, lo que hace que a pesar de que ambos sean escritores canonizados, estas obras se limiten a un universo de “obras menores” por el hecho de estar dislocadas del circuito de obras legítimizadas.

Cortázar no sólo deja entrever la poética surrealista presente en sus libros –externa e internamente- sino que además es un precursor de *Nadja*. Con esto aludimos –según nuestra lectura- a un género ficcional único que emerge de una narrativa que funda territorios en donde la mirada dislocada entre lo visual y lo textual se encuentran. Es decir, que Cortázar continúa con su estilo propio el género que Breton funda con la novela. Como hemos visto, un género “mezcla de diario, *collage*, ensayo y ficción autobiográfica, y busca un tono neutro capaz de emular la objetividad de la observación médica en desmedro del estilo” (SPERANZA, 2006: 177).

De Paul Eluard -cuya producción y presencia en el surrealismo se homologa a la de Breton-, escribe poemas dedicados a pintores como aquellos de *Les mains libres* y *Les jeux de la poupee*. Estos poemas se acompañan de dibujos de Man Ray y fotografías de muñecas hechas por Hans Bellmer. Las muñecas de Bellmer están presente tanto en *62. Modelo para armar* en el entramado textual como de forma visual en “La muñeca rota” en *UR*. Éste último se incluye en la “planta baja”²¹³ y nos interesa de particular manera, dado a que las fotografías de las

²¹³ Es interesante notar que en la primera edición de *UR*, sólo este relato de “La muñeca rota” se lee paralelamente con la planta baja y el primer piso interactuando. Es una excepción bien notable, ya que las páginas coinciden: el texto arriba y las fotografías debajo (Véase figura 43)

muñecas son del mismo Cortázar. Es decir, se arma un montaje basado en la influencia de las fotografías y obras de Bellmer reconocidas por el aspecto corporal-erótico encarnado en la muñeca.

Para no apartarnos de este tema, cabe mencionar también que Man Ray está inserto en la narrativa de Cortázar (aparece en LVDOM en el cuento que abre el libro, por ejemplo). Aquí se hace referencia a una obra de Man Ray a la cual interesaba también a Breton por su vínculo con los poema-objeto que es el de la planche de hierro “Man Ray, cuánto te hubiera gustado escuchar lo que escuché hace unos meses en Ginebra, donde una galería de la ciudad vieja presentaba un homenaje a Dada. Estaba precisamente tu plancha con clavos, y mientras la señora de más arriba la contemplaba con helado respeto, una chica pelirroja sostenía con otra más bien rubia este diálogo ejemplar...”. Se dirige a Man Ray directamente, y en este lazo referencial el diálogo es irónico, justamente refiriendo a la interpretación que hace el espectador de los objetos surrealistas, este “sin-sentido”.

La arbitrariedad surrealista que se aleja de la funcionalidad, Cortázar la imagina y la escribe en un diálogo entre dos mujeres y de esta manera exhibe la trivialidad atribuida a las maravillosas obras surrealistas. Una de ellas dice “...En el fondo no es tan diferente de mi plancha”, tema que estuvo y está presente en lo contemporáneo como ilógico y ridículo, y sigue “Si, con esta te pinchas y con la mía te quemas”. Hay un humor irónico que permite acercarnos al interés de Cortázar por el surrealismo.

Estas obras, artistas y escritores surrealistas producen una suerte de hilo que hilvana cada territorio cortazariano de modo diverso; de igual manera, las prosas paralelas de Breton, es decir, la continuación implícita de un tipo de escritura visual que se pone de lado de la producción bretoniana. En particular aquellos textos que invierten el concepto estándar del libro ilustrado y donde la palabra precisa y acoge la compañía de la imagen.

D. “Tela de papel”: Plasticidad verbal

En el territorio que evoca a Jean Thiercelin, en el primer apartado bajo el nombre “*Razones y métodos*” se trae a mención la relación entre el proceso de escritura y de lectura de la imagen, entre el acto de escribir y el de “dibujar”. Ahora bien, en los márgenes entre la literatura y la imagen, viene sugerida una literatura “en la que el límite del tiempo ciña por fuerza el espacio: colmena ortogonal de la caja tipográfica, tela de papel con su marco de márgenes”.

Si tomamos esta potencialidad espacial en conjunción con la frontera temporal se compone una “tela de papel”. Esta “tela de papel” nos parece un pasaje que define esta interzona que nos preocupamos por leer. Sobre esta superficie se traza una literatura dibujada, un género heterodoxo y descentrado.

Asimismo, hay territorios reconstruidos a partir de la imagen, es decir, que ésta es una fuente que inspira la escritura como es el caso de “Reunión con un círculo rojo”. En este sentido, no es que la imagen ilustra la escritura sino que la escritura se desempeña como “ilustración” de la imagen. La palabra ocupa un espacio y junto con la estructura semántica, percibimos al interpretar que la escritura se ha basado en la mirada e interpretación previa de la imagen. El narrador justamente se homologa a la figura del mismo Cortázar, varias veces. Otras, a manera de seres imaginarios, se inmiscuyen en las pinturas y desde allí hablan. Esta toma de palabra se puede ver en las hormigas que pasean por el territorio Alechinsky, es decir, por el país conformado por las pinturas del artista.

En cuanto a la imagen en tanto performance, pensemos en un doble sentido: uno, que la imagen es la condición que torna particular este tipo de literatura, es decir, que hace que desarrollemos esta teoría aquí: hay un momento en que la lectura lineal del texto se disloca por el ingreso de una imagen que interactúa con lo verbal, otorgando nuevos sentidos. Ahora bien, este punto es el que hace que pensemos la imagen como performance ya que trastorna los límites de la literatura y “funda” una literatura con rasgos específicos. Este acto de performance, emerge del montaje interno en el libro. Este es el lado de manifiesto: la imagen que dota a la palabra de un poder escénico único, que la torna visible y en ese acto invisibiliza otros sentidos. Este es el primer punto de ligazón entre manifiesto, imagen y performance.

El segundo aspecto, es el del lector que monta un escenario cuando intenta leer. La imagen ofrece una tentación “que salta a la vista”. En esto, el texto toma cuerpo y el relato en sí crea una dinámica entre lo plástico y lo escrito. La alteridad de las imágenes tiene que ver con la inmediatez de lo visible. La imagen tiene el poder de anticipar un efecto y un ejemplo es la imagen del cine que juega con los límites de lo decible y lo visible. En cambio, las imágenes del arte son operaciones que producen un vacío, una disimilitud. Las palabras describen aquello que el ojo puede ver o expresar, aquello que no vemos jamás. Existe lo visible que no es imagen. Hay imágenes que son palabras. Pero el esquema más común de la imagen es el que escenifica una relación de lo decible a lo visible, una relación que tiene un mismo tiempo. Lo

visible se deja disponer en varios significados, la palabra despliega una visibilidad que puede ser cegadora (RANCIÈRE, 2003: 15)²¹⁴.

La paradoja entre lo visible e invisible, entre palabra e imagen, es un debate que continuamos e incluso alimentamos con el ejemplo literario del corpus cortazariano. Dicho contraste y homologación, está en la narrativa que define tanto a la imagen como a la palabra. Si bien la imagen pone al descubierto una narración, como señala Rancière aquellas del arte marcan una semejanza y en *Territorios* estas simetrías y desencajes contribuyen a una literatura de carácter lúdico y complejo.

En el territorio de Antonio Saura, los textos son destinados a un lector que lea las litografías de Saura al igual que los textos que se le dedican. La preocupación por el lector, se dirige hacia aquél lector de imágenes más que el de literatura²¹⁵. El hecho de procurar lectores para estos territorios hace que “los textos no se entristezcan” y es un rol que se asume en la búsqueda por dislocar la mirada. En “Razones y métodos”, en cambio, se esboza – a nuestro juicio- una teoría anacrónica de la literatura:

Claro que si se pudiera escribir como aquí se dibuja, se graba o se pinta: penetrante sensación de un trazo simultáneo y múltiple a la vez, de un territorio donde sería imposible separar el cerco de la ciudad y su caída, la convergencia fulgurante hacia el tema y su aparición en la blancura de un segundo antes, de una nada antes (...) De todas maneras, por qué no intentar una escritura en la que el límite del tiempo ciña por fuerza el espacio: colmena octogonal de la caja tipográfica, tela de papel con su marco de márgenes. No por equivalencia ni acatamiento a la escritura pictórica, más bien jugando a dibujar estampas de palabras por dentro y por fuera, cuadritos para colgar en los clavos de la memoria (CORTÁZAR, TE, 2002: 75)

La mirada como pliegue, que se bifurca, y la lectura de ambas fuentes de modo contemporáneo. Resulta interesante focalizar en esa escritura al límite del tiempo y el espacio, entre el papel y la tinta. Al respecto, Didi-Huberman trabaja en el concepto de anacronía que traemos a mención nuevamente aquí, ya que nos permite identificarlo en “la convergencia fulgurante hacia el tema y su aparición en la blancura de un segundo antes” y en general cada territorio encarna un modo anacrónico y fuera de foco en la que “Lo que

²¹⁴ Fuente original en francés: “sont des opérations qui produisent un écart, une dissemblance. Des mots décrivent ce que l’œil pourrait voir ou expriment ce qu’il en verra jamais, ils éclairent ou obscurcissent à dessein une idée. Des formes visibles proposent une signification à comprendre ou la soustraient. Un mouvement de caméra anticipe un spectacle et un découvre un autre (...) toutes ces relations définissent des images. Cela veut dire des choses. Premièrement les images de l’art sont, en tant que telles, des dissemblances. Deuxièmement l’image n’est pas une exclusivité du visible. Il y a du visible qui ne fait pas image. Il y a des images qui sont toutes en mots. Mais le régime le plus courant de l’image est celui qui met en scène un rapport du dicible au visible, un rapport que joue un même temps. Sur leur analogie et sur leur dissemblance (...) Le visible se laisse disposer en trop significatifs, la parole déploie une visibilité qui peut être aveuglante (RANCIÈRE, 2003, 15).

²¹⁵ Recordemos que *Territorios* se publica cuando *Rayuela* y varias obras ya están en pleno proceso de consagración

vemos no vale -no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esta paradoja en la que el acto de ver se despliega al abrirse en dos (DIDI-HUBERMAN, 2010:13).

La paradoja ineluctable a la cual se refiere Huberman confirma una vez más este gesto de la mirada dislocada entre dos dispositivos en fricción permanente y parafraseando a Cortázar, también “permutante”. En cuanto a la imagen dialéctica benjaminiana, ésta produce una cierta temporalidad de doble faz mientras que la imagen-combate se liga con la experiencia del espacio y la experiencia interior. Con la experiencia se alude a un determinado síntoma visual depositado en objetos que suscitan la atención ocular y generan experiencias e incluso una experiencia concebida como interior.

Sea experiencia interior, recuerdo de infancia o experiencia social, los territorios dejan rastros de una imagen de adentro que se traspone en pinturas y se reescribe. Sería un proceso de escritura basado en la experiencia, que pone a dialogar varias imágenes. Recordemos que Luis Tomasello era un gran amigo de Cortázar al igual que Julio Silva.

Si hay un lenguaje visual y otro verbal, en el la narrativa como territorios estos instalan las bases de un lenguaje otro. Es decir, una suerte de tercer lenguaje en donde se fusionan las instancias verbal y visual: “Habitante obstinado de zonas intersticiales, nada puede parecerme más natural que una ciudad, un bizcocho”, se afirma en el territorio de Wölfi.

En “Acerca de las dificultades de escuchar la pintura”, el territorio de Saura se despliega una teoría de la imagen muy relacionada con la capacidad de la pintura de evocar la escritura, y viceversa. En este caso, es la pintura que estimula la imaginación intelectual y el texto se apropia de ella:

No vimos nada, es decir vimos imágenes privadas de sentido, de lo que define por debajo y por adentro toda imagen. Aquí, en cambio a cada página una pluma o pincel o vaya a saber qué artefactos van abriendo y cerrando un campo en el que habrá de instalarse una imagen que, ella sí, es “en directo”: plenitud de sentido dándose a quien la aprehende con algo más que ojos condicionados por credulidad (CORTÁZAR, TE, 2002: 82)

A esta reflexión se le suma aquella postulada en Constelación del Can, donde se afirma que:

En un absoluto ninguna pintura necesita de la palabra, pero histórica, temporalmente, el pintor y el espectador cuentan de alguna manera con ella, la provocan y la alimentan. No siempre, sin embargo, se advierte esta diferencia: si hay una pintura que reclama al crítico como intercesor, hay otra que por derecho propio prefiere la voz del poeta (...) operación que se cumple fuera de la historia, que suscita en la tela un territorio intemporal, un presente atávico

Cuando Rancière enfoca en el estudio específico de la pintura en el texto, inicia su trabajo con una idea ilustrativa de lo que hablará: “demasiadas palabras” (*trop de mot*). La sentencia *Ut pictura poesis/ut poesi pictura*, para él alude al vínculo intrínseco de tres órdenes diversos: decir, ver y hacer. Cuando se refiere a *medium*, supone una superficie de conversión y equivalencia entre las formas de manifestación de las artes, un espacio ideal de articulación entre estas manifestaciones y aquellas vías asociadas con factores de visibilidad e inteligibilidad. Esta reflexión conviene no pasarla por alto ya que de este proceso dependerá la manera en que las imágenes serán pensadas o miradas: “La eterna sed humana de transformación y de mutación buscan decirse en un texto” (RANCIÈRE, 2003: 88).

E. País llamado...

En el trazado de una cartografía literaria, en el territorio de Pierre Alechinsky que encuentra “una zona de contacto más entrañable”. Línea+ color= danza, es la fórmula que define tanto la obra del artista belga como el ensayo. “Él no sabe que nos gusta errar por sus pinturas, que desde hace mucho nos aventuramos en sus dibujos y sus grabados, examinando cada recodo y cada laberinto con una atención sigilosa, con un interminable palpar de antenas”. Las hormigas son las figuras que recorren las obras del artista y desde allí construyen el “país alenchinsky”. Este espacio se define como “... uno de esos países que los hombres nombran y arman para nuestro internacional regocijo” (CORTÁZAR, TE, 2002: 50).

De esta manera, el recorrido por los cuadros se hace desde el hormiguero, desde un lugar cubierto por la tierra y desde allí se penetra el universo pintado. Es significativo que tanto en este territorio, como en el *Bestiario* (1951), como en Carta al viajero, la intencionalidad se dirige a la construcción de ciudades o geografías con autonomía y marcas de identificación que surgen del contacto con la imagen.

En este territorio, el ejemplo se da cuando el ingreso a un país paralelo, es decir, en la configuración de *allí* por *aquí* y viceversa, redefiniendo nuevas espacialidades. Existe una suerte de trasmutación radical al ingresar a una realidad simultánea “Su relato nos conmovió, nos cambió, hizo de nosotras un pueblo vehemente de libertad (...) Emisarias provistas de minúsculas reproducciones de grabados y dibujos emprendieron largos viajes para llevar la buena nueva; exploradoras obstinadas ubicaron poco a poco los museos y las mansiones que guardaban los territorios de tela y de papel que amábamos”, afirman las hormigas. En tanto lectores nos volvemos espectadores a mirar las reproducciones de las pinturas de Alechinsky, y este gesto genera un mirada sobre las obras diferente. La construcción del catálogo humano

se hace desde las voces estos insectos que descubren el arte y deciden trabajar ya no como hormigas, sino humanizarse para contemplar.

Por otra parte, la diferencia entre catálogo y atlas se establece en la distancia entre lo que se mira y quien ve: “Ahora sabemos que los hombres poseen catálogos de esos territorios, pero el nuestro es un atlas de páginas dispersas que al mismo tiempo describen y son nuestro mundo elegido; y de eso hablamos aquí, de portulanos vertiginosos y de brújulas de tinta, de citas con el color en las encrucijadas de la línea, de encuentros pavorosos y alegrísimos, de juegos infinitos (CORTÁZAR, TE, 2002: 11-12). Estas hormigas ocupan el territorio y fundan una narrativa donde lo representado toma voz. Pero esta voz es ficcional, es inventada y a un nivel gráfico no tiene sentido más que con la reproducción de arte a la par.

En Carta al viajero, territorio de Frédéric Barzilay –como veremos más adelante- hay un viaje a través del país-cuerpo creado en la interzona de la fotografía y el texto. Es un espacio sin fronteras, un país habitado por imágenes que generan sensaciones y abren los sentidos, allí donde se afirma:

nunca pude delimitar sus fronteras, en algún momento me vi en su paisaje y escuché el primer rumor de sus fuentes. Fijar imágenes en la memoria o en un papel sensible no lleva a ninguna cartografía; su lenguaje, con el que acaso querría ayudarme, no hace más que multiplicar un misterio incesante. No es interrogándolo que podría trazar sus meridianos o sus altitudes, cuando se ha llegado a él sólo se puede avanzar a lo largo de una lenta, extenuante pregunta que lo abarca por entero y que lo vuelve todavía más inasible (CORTÁZAR, TE, 2002: 137)

En territorio se fundan *otros países, otras zonas, otras fronteras, otras realidades*. Justamente es en esa alteridad notamos que hay una innovación con el lenguaje y una experimentación que deja ver el esfuerzo por reafirmar las narrativas como verdaderos territorios de apropiación de la imagen para verbalizarla. En este proceso se configuran espacios dotados de creatividad y de teoría.

F. Los viajes mentales y la memoria

En “La alquimia siempre” la memoria vuelve a instalarse en la metafísica cortazariana y comienza con la afirmación que deja al descubierto la obsesión de Cortázar con el tiempo y también nos hace volver al concepto de anacronía e interpolarla con la imagen dialéctica. La memoria en sí misma, es un valor que abre espacios y mundos; implica, entonces, un daño a la creación que un escritor la pierda, ya que “contar historias” sería difícil sin el recuerdo y en general, sin al menos una temporalidad, sea “deshora” atemporal, superpuesta, lineal, etc. La

experiencia sería, pues, síntoma -más precisamente de la repercusión sobre el espectador, sobre el pensamiento en general (de formas en sí mismas surgidas en el mundo visible como tantas perturbaciones que tenían valor de síntomas):

Tengo mala memoria, y si me preguntan por los detalles de tantos libros o películas que marcaron mi vida, descubro con asombro que esa marca es como cicatrices, algo que apenas guarda relación con el bisturí o el pedazo de vidrio que alguna vez abrieron la piel e hicieron saltar la sangre y el grito. Quizá por eso, lo poco que me queda en el recuerdo tiene una fuerza que busca compensar la pérdida del resto (CORTÁZAR, TE, 2002: 113)

Ahora bien, si nos preguntamos el sentido que tiene la relación entre la memoria y el tiempo impuesta por la imagen y a esto lo asociamos con el arte y la literatura, nuevamente el concepto de anacronismo surge como virtud dialéctica del pliegue entre imagen e viaje mental ya que las imágenes tienen una genealogía. Según Didi-Huberman, la temporalidad es reconocida en la imagen por su elemento histórico que la produce que está a su vez dialectalizado por aquél anacrónico; por eso no hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica, afirma (DIDI-HUBERMAN, 2006: 49)

El anacronismo se consideraba como error o errancia acerca del tiempo pero en realidad es más un error hecho en la convivencia de los tiempos. La memoria en este sentido, no es exactamente pasado, sino más bien configura el tiempo “La memoria nos teje y atrapa a la vez con arreglo a un esquema del que no se participa lúcidamente; jamás deberíamos hablar de nuestra memoria, porque si algo tiene es que no es nuestra; trabaja por su cuenta, nos ayuda engañándonos o quizá nos engaña para ayudarnos” (CORTÁZAR, LVMOD, 2010: 59).

En “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion” hace tres viajes en uno de Atenas a Cabo Sunion el asociado a la realidad, el imaginario presente en la palabra, “y el que otro hará en el futuro siguiendo las huellas del pasado y a base de los consejos del presente”. En este relato “La memoria juega con su propio contenido un oscuro juego del que cualquier tratado de psicología aporta pruebas ejemplares. Arritmia del hombre y su memoria, que a veces se queda atrás y otras finge un espejo impecable que la confrontación parece desmentir con escándalo” (CORTÁZAR, LVMO, 2010: 59)

La memoria se vincula con lo que llamamos como imagen mental. Esta imagen mental, al ser constitutiva de la subjetividad permite ligarse a la imagen por medio de la interioridad e introspección. Desde nuestra perspectiva, el dispositivo visual estimula el factor del viaje, en el sentido de movilidad visual y de fluidez mental.

G. *La vuelta al día en ochenta mundos, Último round y Prosa del Observatorio*

*la llamada realidad, no es cine
sino fotografía [...] Al final queda
un álbum de fotos, de instantes fijos
Moreliana, Rayuela,*

Empezamos primero con *Último round* que es un libro que contiene desde poemas del Mayo Francés del '68 a crónicas de boxeo pasando por relatos de viajes más todo tipo de relato imaginable. Pero resulta todavía más curioso encontrarse frente a la versión del libro de la primera edición de 1969. De frente al libro, se experimenta una suerte de vértigo, de estrabismo visual: el juego está expuesto a la vista, pero las reglas no. Ya no está como en *Rayuela* un tablero para guiarnos o proponer alternativas de lectura; aquí sólo hay un índice que estructura el libro aparentando que éste no es ni atlas, ni almanaque ni objeto. Paralelamente, el libro está dividido en dos partes (o “pisos” haciendo referencia a las categorías arquitectónicas que el mismo Cortázar utiliza): arriba, hay un libro más grande que indica el título, y en la zona inferior un libro rectangular más pequeño conteniendo una imagen.

En la propuesta cortazariana se nos plantea el dilema de la doble lectura de forma directa cuando tenemos que dar vuelta las páginas. Creemos que también en esta elección de cómo disponer de la estructura del libro, se re-definen las narrativas como territorios, como zonas para experimentar con la escritura y la lectura, con la teoría y la ficción, con las interdisciplinas.

El territorio titulado “diálogo de las formas” es una variación de la versión que lleva el mismo título de *Último Round*, también con una veta humorística. En este territorio hay una resurrección de la obra de arte, es decir, de la escultura, a través de lo que genera a quién la observa. Es interesante también notar que, “si se pudiera escribir como aquí se dibuja, se graba o se pinta: penetrante sensación de un trazo simultáneo y múltiple a la vez, de un territorio donde sería imposible separar el cerco de la ciudad y su caída, la convergencia fulgurante hacia el tema y su aparición en la blancura de un segundo antes, de una nada antes (CORTÁZAR, 1998: 75)

“Un Julio a otro “es claramente un territorio dedicado a Julio Silva, ya que lo inaugura la fotografía del mismo artista. Tal como lo declara Cortázar, este relato integra previamente una sección de “LVDOM”. Lo peculiar es que, si bien “ya existe previamente” en otra edición, las imágenes incluidas son diferentes. En la primera versión se incluyen dibujos en blanco y negro de Silva; en la segunda éstos (que son distintos a los de la primera versión) se conjugan con una serie de fotografías de esculturas. La selección no es arbitraria dado que en ambos

textos se toca el tema de la relación del escritor y el artista en la ideación del libro en el cual la narrativa se fusiona entre ambos oficios:

-de golpe hay uno de ellos que se sobresalta porque se ha dado cuenta de que el libro avanza y no ha hecho nada del otro, de ése que recibe los papeles, los mira primero como si fuesen objetos exclusivamente mensurables, pegables y diagramables, y después cuando se queda solo empieza a leerlos y cada tanto, muchos días después, entre dos cigarrillos, dice una frase o deja caer una alusión que este Julio lápiz sepa que también él conoce el libro desde adentro y que le gusta.(CORTÁZAR, LVDOM, 2010: 53)

Esos roles, el escritor y el artista cuyos instrumentos (el lápiz y el pincel definen el paso de un libro a otro y también justifican sus cambios, adaptaciones, etc. Esto tiene que ver con la publicación posterior de *Territorios* en el '78 como la maduración y el resultado de experimentación previa con otros libros y diversos procesos y colaboraciones para armarlos. Lo que resulta interesante, es que en la versión de UR se incluyen reproducciones fotográficas de esculturas del período precolombino. Es un costado latinoamericano también se vincula con el surrealismo. Recordemos cuando Breton coleccionaba máscaras y estatuas de varios países “exóticos” porque justamente encarnaban para él un misterio indescifrable.

Asimismo, la fotografía “recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad” (BARTHES, 2009: 21) y termina reforzando el sentido, en este ejemplo, de los orígenes latinoamericanos apoyados en la memoria y el conocimiento más allá de los horizontes de escritura que acentúan el peso de la palabras. Las dos versiones difieren tan sólo (y modifica la lectura de la carta) por la inclusión de las fotografías de éstas reproducciones. Un pequeño detalle que no es menor, ya que Cortázar refuerza su estrategia narrativa de crear un artículo, en forma epistolar, de carácter combativo, o sea, que el lugar desde donde habla está politizado y tiene un pasado, una misión política e histórica para rescatar.

La reflexión de lo fotográfico se puede analizar como una categoría *epistémica*, vale aclarar: de pensamiento (DUBOIS, 2010: 60). En este sentido, notamos anteriormente que la imagen funciona como una manera de complementar un pensamiento político y se incluye en una línea ideológica a través del funcionamiento epistemológico de la imagen. Orientado hacia otra forma de axiología, en “Álbum con fotos” (UR) justamente la imagen se erige en la palabra y su invisibilidad (la falta de imagen) se relaciona con el poder de las palabras para armar un álbum de fotos que consiste en retratos de personas: “la cara de un negrito hambriento, la cara de un cholito mendigando...” (CORTÁZAR, 2009a:157).

Se subraya la cuestión de la fotografía como evidencia, como espejo de la realidad (DUBOIS, 2010) en su carácter de ícono. Como práctica, el hecho de coleccionar fotos es también un modo de coleccionar el mundo (SONTAG: 2005). En “Mal de muchos” (UR), se establece una fuerte confrontación con la explotación extranjera de la mano de fuerza latinoamericana. Por lo tanto, la palabra adquiere un tono político que se complementa con la imagen fotográfica que simultáneamente exhibe tractores en un campo (Figura 42). En esta complementación, la foto funciona como documento y testimonio de la realidad y es en este sentido que la fotografía es una prueba que atestigua la existencia de lo que demuestra y figura la realidad (DUBOIS, 2010: 25-26).

En cuanto a los trazos ideológicos que componen territorios politizados, es importante notar que 1968 fue un año de viraje en la sociedad y el ambiente del arte y las letras. París, centro de la revuelta, extendió sus manifestaciones hacia el resto del mundo. La enunciación se plantea como una forma de evidenciar el “estar-aquí” que se traduce -literalmente- en el eslogan del Mayo Francés en los cuales hay reflexiones acerca de la situación estudiantil y de la sociedad.

En el caso de VMOD “las imágenes visuales y los textos verbales aparecen como resultados de un “lapsus linguae”, de un juego mediante el cual un aspecto de la imagen visual” (DÁVILA, 2001: 131) o puede que el proceso se plantee con una lógica inversa. En síntesis, la elección del género popular del almanaque para construir el libro-objeto hace que UR y VMOD sean complejos en su lectura y composición y que sean el resultado de experimentaciones con el lenguaje. Dicha poética está empapada por una marcada confluencia de experiencias vinculadas con las vanguardias. En ambos libros se pone en evidencia el carácter híbrido de los orígenes de las imágenes que provienen del campo de la pintura, la fotografía, historietas, áreas científicas o bien reproducción de panfletos o *graffitis*.

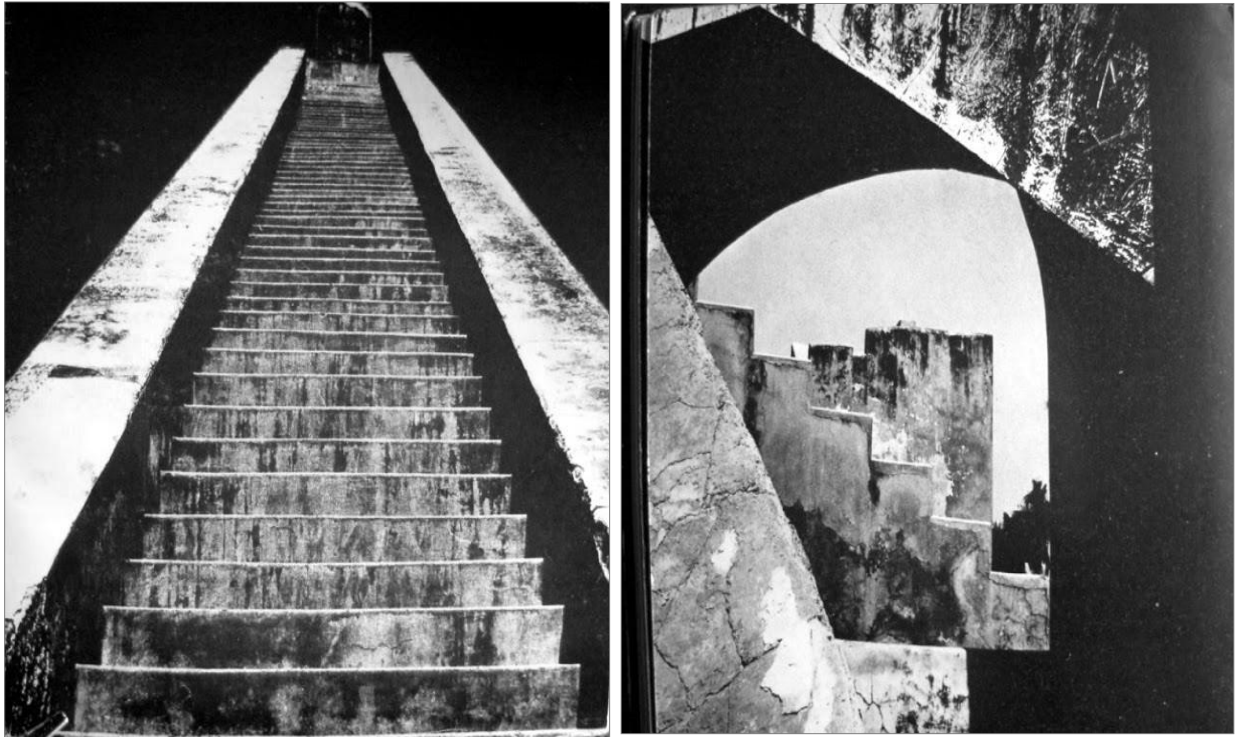
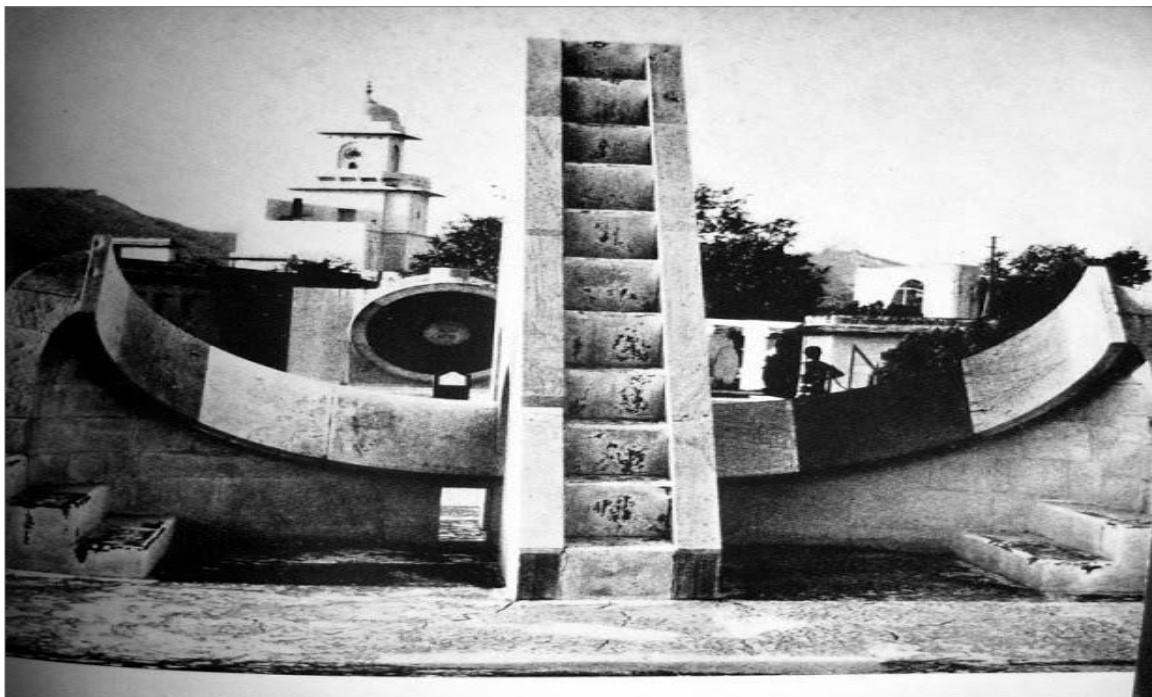


Figura 32, 33 y 34: Fotos de Julio Cortázar, formateadas por Antonio Gálvez (1999):
Prosa del Observatorio. Lumen: Barcelona.



Como hemos visto, numerosas reproducciones de pinturas, dibujos y/o fotografías son la mayoría de las veces parte del intercambio mantenido durante pequeñas conversaciones sociales, con artistas, con poetas o también pertenecen al mismo Cortázar. En 1968 Cortázar viaja a India. En *Último Round*, “Turismo aconsejable” es un ejemplo de un relato escrito en modo autobiográfico en de su viaje a Calcuta²¹⁶.

Prosa del observatorio es un libro “raro” en la narrativa cortazariana. Publicado en 1972, contiene fotografías del mismo Cortázar del observatorio de Jaipur en India. Al igual que *Territorios*, las características de circulación son limitadas y la complejidad del estilo literario en conjunción con la geometría visual del Observatorio, crean una estética híbrida. Desde la prosa, observamos. Fijamos la vista en las fotografías en blanco y negro del geométrico observatorio: en este libro se rinde homenaje al romanticismo de Novalis y sus *Himnos a la noche* así como a una serie de elementos místicos se ponen al servicio de una narrativa cuyo territorio entre el cielo y la tierra se escribe entre poesía y prosa²¹⁷.

Como parte del resultado de su espíritu viajero, algunas fotografías dan cuenta de los desplazamientos de Cortázar y la literatura escrita a partir de la experiencia. Dicha experiencia que nace tanto de transitar otros lugares, es decir, de desplazarse; como de otras estéticas que también confluyen en una dislocación literaria. La dislocación se produce en la mirada oscilante entre las imágenes intercaladas con el texto que dirigen la observación hacia un ingreso y salida permanentes de los escenarios visual y verbal, es decir, de lo que se ve y lo que se lee, de lo invisible y lo visible otra vez en funcionamiento dentro de un mecanismo espiralado. Dicho mecanismo se pone en marcha por medio de las anguilas que son las protagonistas iniciales del relato y se configuran en torno a una vorágine. Esta velocidad se genera por la escritura automática (técnica surrealista) que se experimenta en la apertura de *PO*.

Al tener en cuenta esta narración como una reflexión que se inclina hacia la introspección y la filosofía, escrita de manera literaria, notamos el afán de conjugar surrealismo con existencialismo en un manifiesto cósmico de la condición del ser. El observatorio funciona como una ciudad autónoma que junta lo celeste y lo terreno, lo acuático donde viven las anguilas con lo cósmico del cielo donde están las estrellas. Los planos horizontal y verticalmente atravesados entre sí, confluyen en las narración creando un manifiesto urbano de

²¹⁶En este cuento hay una serie de fotografías que son en realidad tomadas de la película “Calcuta” de Luis Malles.

²¹⁷El crítico Jaime Alazraki, considera que *Prosa del observatorio* sería un *freak* literario. Esa noción la construye justamente al tener en cuenta la heterogeneidad y confusión genérica del texto cuya narración se aleja de los marcos estrictos de la poesía, la prosa o la novela (ALAZRAKI, 1994).

lo astral “... nada más material y dialéctico y tangible que la pura imagen que no se ata a la víspera, que busca más allá para atender mejor, para batirse contra la materia rampante de lo cerrado, de naciones contra naciones y bloques contra bloques” (CORTÁZAR, PO, 1999: 77)

La arquitectura, la astronomía, la fotografía forman parte de la experimentación de esta prosa que traza cartografías espaciales articuladas con el pensamiento. La figura excéntrica de Jai Singh juega un rol importante en el diagrama de este territorio narrativo. Singh ideó su propio sistema arquitectónico estructurado a partir de los Vedas hindú, articulando a su vez lo urbano con lo celestial. El monumento de Jaipur (*Jantar Mantar* que refiere a un instrumento que sirve para calcular) es un tipo de construcción cuyo objetivo en tanto que observatorio es establecerse como tabla astronómica y predecir el tiempo y movimientos del sol, la luna y los planetas. El monumento aúna la idea de diferentes religiones e ideas de la sociedad india del siglo XVIII que se ven en las innovaciones arquitectónicas.

Los elementos presentes en el libro se vinculan estrechamente con la luz y las sombras de la fotografía, se juntan con aquellos del agua y el aire. Consciente de la modernidad, vuelve al pasado mítico y reflexiona desde la posición desde donde observa el observatorio:

Todo se responde, pensaron con un siglo de intervalo Jai Singh y Baudelaire, desde el mirador de la más alta torre del observatorio el sultán debió buscar el sistema, la red cifrada que le diera las claves del contacto: cómo hubiera podido ignorar que el animal Tierra se asfixiaría en una lenta inmovilidad si no estuviera desde siempre en el pulmón de acero astral, la tracción sigilosa de la luna y del sol atrayendo y rechazando el pecho verde de las aguas (CORTÁZAR, PO, 1999: 19)

Jai Singh y Baudelaire están en un mismo plano metafísico. Y desde la inmovilidad se construye una ciudad móvil donde fluye el tiempo y el espacio y tornan a sus fuentes para renovarse. Este punto es clave aquí ya que a lo largo de la investigación recorreremos los trazos que la mirada va delineando en este bifurcarse y unirse en diversos caminos y zonas exploradas. La movilidad que construye la mirada va también configurando ciudades, personajes, mentes y cuerpos. Protagonista o figuras se mueven entrando y saliendo de un cuadro, de una fotografía, de un retrato de manera similar como Baudelaire lo hacía con las masas, al verlas, penetrar en ellas y luego alejarse para contemplarse desde afuera. Estos pequeños *flâneurs*, cronopios o anguilas que reinan los relatos, experimentan una suerte de experiencia perceptiva más allá de la historia, es decir, el tiempo y el espacio.

Al situarnos Prosa fuera del tiempo y del espacio el centro es no-representable; se accede a él a través de los diferentes intersticios. Así entendemos estos destiempos y desespacios, como la capacidad de desplazarse infinitamente, a través de la apertura y de lo fantástico dentro del universo. (LUJÁN, 2013: 81)

Lo que aclara la autora reafirma nuestra lectura. Pero además, en PO, la fotografía en blanco y negro adquiere una potencialidad e intensidad de una magnitud particular.

La fotografía, ese fragmento de la realidad que se roba al tiempo y al espacio, puede entenderse como espejo mimético de la realidad o como un espejo invertido de la misma, donde encontrar un escenario transformado (...) En este sentido, las imágenes fotográficas de *Prosa del Observatorio*, se proponen, junto al discurso verbal, como una posibilidad de transformación de la realidad e invitan al lector, el gran receptor protagonista transformado y con poder transformador, a circular por las imágenes y por el texto poético para provocar en él una reacción que se completa en la unión de los discursos. Entre discurso fotográfico y verbal existe una comunión de orden estético ya que ambos se configuran a través de símbolos y metáforas que el lector debe descifrar. (LUJÁN, 2013: 71)

La prosa emerge del observatorio constituye –desde nuestra lectura- un punto desde donde la mirada procura su lugar. Esta mirada que funciona como pliegue, inmiscuyéndose en la lectura de esta suerte de “poema en prosa extendido” en el cual se experimenta a partir de la imagen. Dicha imagen se funde en la experiencia de mirar y de escribir; esta obra intenta, como en las otras obras, verbalizar su visión caleidoscópica de la realidad a través del flujo que emerge del contacto y la interpretación fotográfica.

H. La mirada dislocada: la visión caleidoscópica

A lo largo de este recorrido por territorios cortazarianos, queda un punto para trabajar y que articulamos con todo el corpus. Esto apunta hacia la mirada cuando adquiere ese doble toque de pliegue, de grieta, de fisura arreglada. Es decir, funciona como una connotación compleja y ferviente de sentidos “... como un volcán que brota del mar y mira por primera vez el cielo con su pupila de cíclope” (CORTÁZAR, TE, 2002: 139).

La mirada se transforma prácticamente en una pose, en una manera inevitable de revertir la percepción visual, alterada o no, se plantea más bien como un orificio abierto, que no pretende privilegiar ni la imagen ni la palabra. Esta postura se marca cuando se exalta que “Si los puntos pintan o bailan o sacan fotos es porque no necesitan que vengas a llenarles la cara de palabras” (CORTÁZAR, TE, 2002: 7).

Cortázar a través de la imagen o las diversas grafías elige ciertas políticas de escritura. Y en esta política se incluye una mirada que es una pose hacia esta escritura y un modo de analizarlo como estrategia. Esta mirada dislocada que venimos rastreando, en el corpus se percibe como un caleidoscopio: mutante y donde los sentidos fluyen a medida que las formas cambia y se distorsionan. Esta percepción óptica crea un modelo caleidoscópico

que en *Territorios*, se traduce en una temporalidad superpuesta y espacialidades abiertas más cronológicas, ya que adquieren sentidos anacrónicos. En *Rayuela* el territorio caleidoscopio de afirma allí “donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma”.

Cabe recordar que el calotipo que es un instrumento previo al caleidoscopio “ofrece la posibilidad de la imagen múltiple -a diferencia del daguerrotipo que es único- y también reduce los costos, ya que permite fijar la imagen en papel -a diferencia del metal sobre el que se fijaba el daguerrotipo” (LUJÁN, 2013: 21-22). Del calotipo al caleidoscopio hay un paso visual importante al igual que del surrealismo a la literatura de Cortázar:

A nadie podría extrañarle que esa persistencia de los contactos elementales lo condenara a mirar su entorno como a través de un calidoscopio, olvidándose de lo más importante para escoger los juegos de la luz en los tapones facetados de los frascos de perfume o prismándose en las gotas de agua, la colocación de cada vidrio de la mampara que separaba los patios de casa de la infancia. (...) Y que las palabras donde todo eso dormía para despertarse sonido y luz cuando él interminablemente las repetía –gema, topacio, lente, cairel, fanal, translúcido, arcoíris, opalina- lo llevaran a un ritual de evocaciones en plena noche, durante las enfermedades, en la modorra de convalecencias: decir gema y ver lo rosa, lo transparente, lo prismado de la caverna de Alí Babá; pensar faceta o bisel, y recibir desde la imaginación un abanico newtoniano, epifanía total y suficiente que ningún manual de física podría darle jamás (CORTÁZAR, TE, 2002: 108- 109)

El territorio fotográfico se expande hacia otros universos plásticos sin fronteras: litografías, esculturas, dibujos, collage, etc. Estos dispositivos visuales múltiples invitan a una lectura lúdica y estimula la percepción visual:

Ah, cómo arrancar este espeso limo de figuras símiles mostrarte en otro nivel, en otros espejos, en pantallas y calidoscopios y proyecciones diferentes, el doble viaje del viajero y lo viajado, el flujo y el reflujo en los que un desierto de arenas doradas y unas sandalias cesaban de ser diferentes o complementarios, cómo darte a respirar el país en el que cada jalón es una fragancia diferente, seca y áspera en los bosques o las crestas rocosas, blanda y musgosa, allí donde la sed y las aguas buscan y confunden antes de un nuevo alto, de un nuevo adormecerse en la fosforescente noche de los párpados cerrados, de la boca perdida en una fuente de temblorosos peces (CORTÁZAR, TE, 2002: 140)

Crear mundos paralelos “diferentes” un “doble viaje”, otros espejos y otro nivel van conduciendo la mirada hacia un país desconocido que promete no ser extraño. Lo caleidoscópico se irradia en la esfera de posibilidades que ofrece cada cuento. Para articular estas reflexiones, respecto a la interpretación de la imagen, en *El destino de las imágenes*, J. Rancière infantiliza en la imagen en cuanto forma visible que tiene su manera de expresarse, es decir, dialogan, hablan. En este sentido, la palabra se encuentra como base de la realidad visible

y el motivo se debe a que nuevamente el poder de presentación sensible y el sentido alimentan las formas y los signos. De esta manera, si pensamos la imagen como un “engranaje” agregado para desplazar los sentidos hacia nuevos horizontes, la lectura se postula como un desafío lúdico:

Digo juego, aunque agregue de engranajes: ya aquí se instala el poder de la palabra puesto que una causa no tiene en sí nada de casual ni de aleatorio; pero tal vez sepa usted que las imprentas de mi país reinciden minuciosamente en una errata que todo escritor conoce y teme, la confusión de casualidad y causalidad, de la ley el juego libre de las cosas” (CORTÁZAR, TE, 2002: 29)

La separación entre un territorio real y otro surreal, entre lo ecuestre y lo aéreo, entre la ley y el azar va más allá de tajantes separaciones como podía notarse en el surrealismo. Cortázar combina los lados opuestos haciendo emerger nuevos países y territorios: “...que los engranajes de aire y agua obedecían a esos impulsos que un nivel de la inteligencia separa taxativamente en territorios de ley y territorios de azar, pero que otro nivel intuye como una sola fluencia (CORTÁZAR, TE, 2002: 30).

En “Para una antropología de bolsillo” hay un apartado curioso: “Todo lo que ve lo ve blando”. En esta breve descripción, el protagonista tiene una visión que distorsiona los objetos “un gran ablandador, un sujeto que todo lo ve blando, lo ablanda con sólo verlo, ni siquiera con mirarlo porque él más bien ve que mira, y entonces anda por ahí viendo cosas y todas son terriblemente blandas y él está contento porque no le gustan nada las cosas duras” (CORTÁZAR, LVMOD, 2010: 37). Esta dislocación en la manera de percibir con la visión, provoca una disyuntiva entre el mirar y ver:

Se plantea aquí la cuestión de En todo caso verlo pero nunca mirarlo. ¿Cómo pregunto, podríamos mirarlo sin la más horrible amenaza de disolución? El que solamente ve, solamente ha de ser visto; moraleja melancólica y prudente que va, me temo, más allá de las leyes de la óptica” (CORTÁZAR, LVMOD, 2010: 23)

El ir más allá de las leyes de la óptica se vincula con este “tocar con los ojos” y ser tocado por la mirada al mismo tiempo. Desde nuestra lectura asumida aquí, concordamos con la idea de que “este mundo concluido y perfecto, donde las rupturas y las tensiones cierran aún más en el circuito de cada pintura, hay una manera de mirar lo que revela en otro plano, que hace de verdad obra abierta para mostrar, *en el intervalo*, lo que el poeta indio llama la Realidad” (CORTÁZAR, TE, 2002: 104)

De este intervalo que nos menciona el mismo relato, se afirma nuevamente la noción de mirada dislocada que proponemos, es decir, esa mirada que penetra en la imagen y en el texto,

pese a la complejidad que pueda contener cada narrativa en sus fricciones internas de sentido que se bifurca y juega con el espacio y el tiempo. En el territorio de Leonardo Nierman que se llama “Las grandes transparencias” se reafirma también que “...bastaba mirar a través de una bola de cristal o un cuerpo translúcido para ver abrirse una tierra de nadie donde cualquier aventura de la imaginación era posible. Mi texto es una tentativa recurrente, una ansiedad por volver a vivir el vértigo de la transparencia” (CORTÁZAR, TE, 2002: 106)

“Vivir el vértigo de la transparencia” que se vuelca en un texto, está claramente ligado a la experiencia de estimular la visión doble, de descentrar la visión y en esa desorientación encontrar nuevos territorios y rumbos discursivos. Así se puede notar en el territorio de Leo Torres Agüer es un “despegue hacia lo desconocido. Sus cuadros, mandalas resplandecientes, me proyectan hacia un terreno de difícil formulación; por eso, a su manera, este texto es apenas un balbuceo donde anida la esperanza” (CORTÁZAR, TE, 2002: 102).

Estas reflexiones finales, abren las del próximo territorio del nostos. Aquí, hemos visto con el énfasis puesto *Territorios* que en la obra se instituye por un lado el contexto de la foto en sí mismo relacionado con lo narrado y por otro, el soporte visual completa el narrativo. Cada “territorio” o “relato” es fundador de un terreno literario. En este sentido, podemos leer esto como zonas a explorar, como modos de experimentar la práctica de escritura en relación con el juego de la imagen. Asimismo, en torno a este análisis, los otros libros que conforman el corpus se articulan con estos territorios en una búsqueda de nuevas formas de expresión literaria a partir de la inserción de dispositivos visuales.

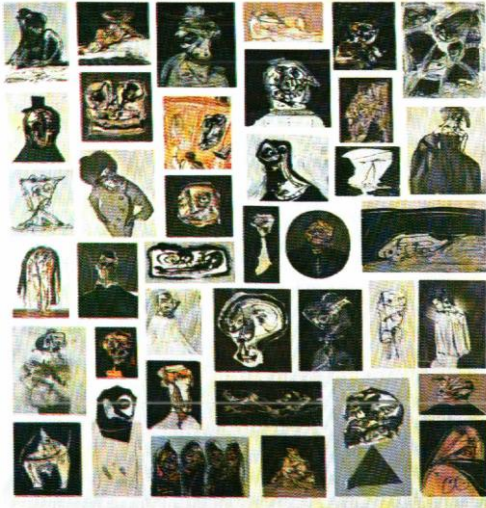


Figura 36(arriba, izq): *Territorios*, Julio Cortázar. Atelier de Wolfi.



Figura 35 (arriba,der)Collage de André Breton. S/D.

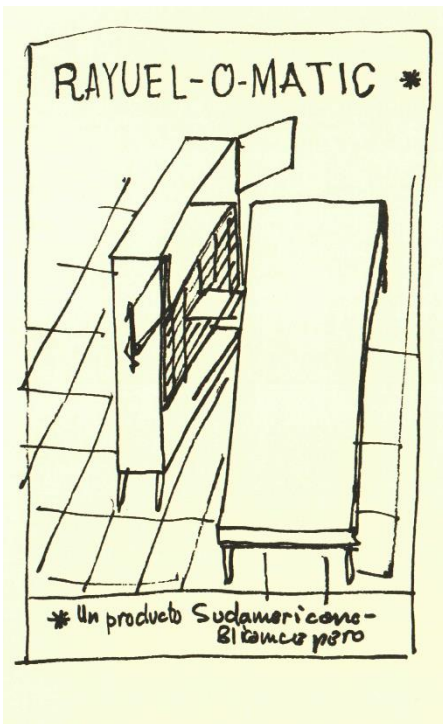
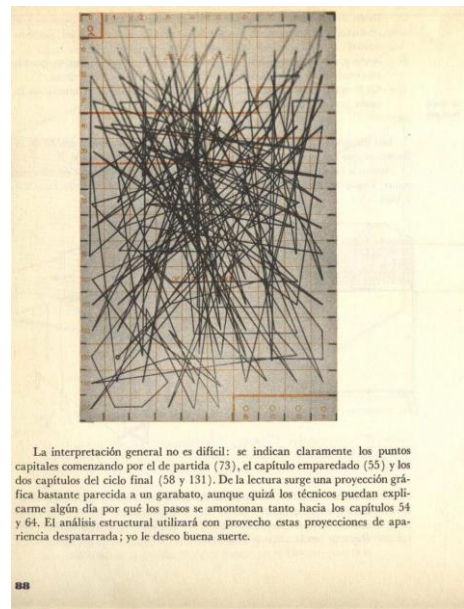


Figura 37 (centro izq): *De otra máquina célibe.* LVMOD. P. 84. J. Cortázar.

Figura 38: *De otra máquina célibe.* LVMOD. P. 88

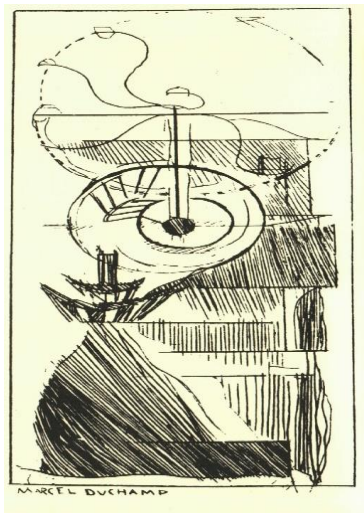


La interpretación general no es difícil: se indican claramente los puntos capitales comenzando por el de partida (73), el capítulo emparedado (55) y los dos capítulos del ciclo final (58 y 131). De la lectura surge una proyección gráfica bastante parecida a un garabato, aunque quizá los técnicos puedan explicarme algún día por qué los pasos se amontonan tanto hacia los capítulos 54 y 64. El análisis estructural utilizará con provecho estas proyecciones de apariencia despatarrada; yo le desco buena suerte.

88

Figura 39: *Julios en acción.* LVMOD. P.20. Dibujo de Duchamp.

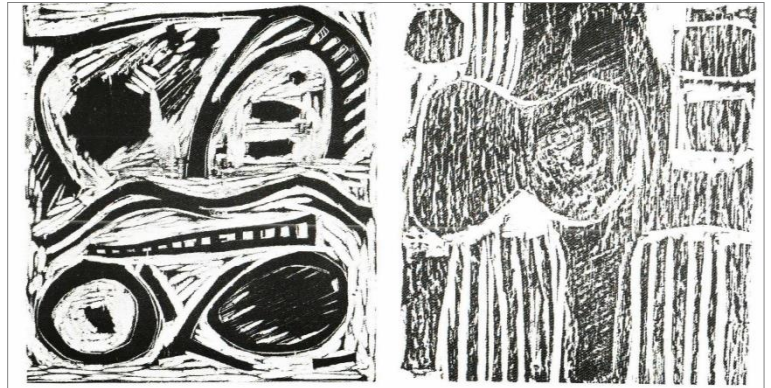
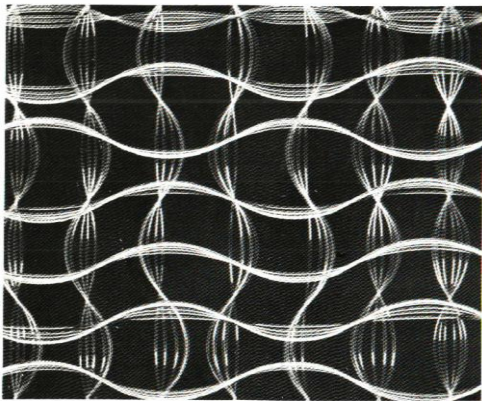
Bosquejo de
"Nu descendant un escalier ».
Julio Cortázar



Permutación en prosa

por un zaguán donde hay una ventana cerrada, que vigila un hombre desde un pasaje que conduce a la escalera que remonta a las terrazas en una operación combinatoria en la que el muerto boca abajo es otra indagación que recomienza ante un espejo que denuncia o acaso altera las siluetas tras un pasillo y una puerta que se abre a otro pasillo, que sigue hasta perderse más allá de una puerta y un pasillo que repite las puertas hasta el límite que el ojo alcanza en la penumbra donde la luna multiplica las rejas y las hojas hasta una alcoba en la que espera una mujer de blanco al término de un largo recorrido.

Figura 40 : Permutación en prosa, Territorio de Hugo De Marco. *Territorios*, J. Cortázar. P. 134



Por encima de tiempos y distancias,
la pulsación que guía tu dibujo
y la guitarra campesina
y el poema que engendra la ciudad
son ya la punta del futuro,

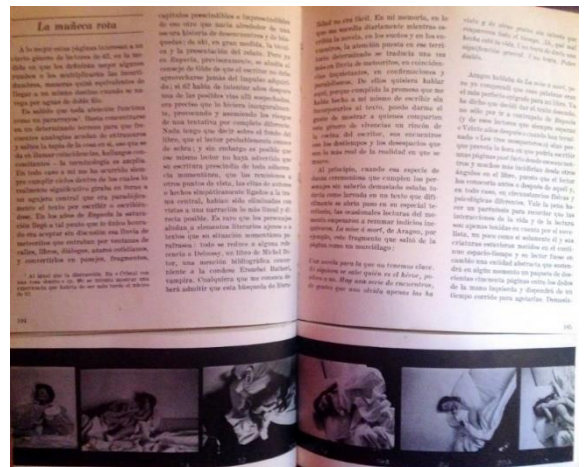
la ancha plaza latinoamericana
donde hombres diferentes
se encontrarán un día
como estos signos que tu mano orienta
a una difícil libertad de pájaros.

Figura 41: *Territorios*, poesía. Julio Cortázar

Figura 42: "Mal de muchos" Centro Cultural Norteamericano (París). Último Round (1969)



Figura 43: Último round de Julio Cortázar, primera edición. 1969. Aquí se pueden ver las dos partes cortadas en la versión original.



PARTE V

TERRITORIOS DEL *NOSTOS*

Lo principal aquí es rastrear las formas de territorializar la literatura con la imagen en sus expresiones de *nostos* en tanto significa retorno, el regreso a un lugar originario de partida. Se nombra como territorios del *nostos* a las narrativas que emergen de las configuraciones temporales y espaciales de la distancia, es decir, de la no pertenencia que arrastra la voz literaria hacia territorios del regreso a través del viaje mental o ante la visión de la imagen (en general fotográfica).

Ligado a esto, las fotografías del corpus tienen una función perturbadora y movilizadora que en alemán significa "algo no familiar" (*Unheimlich*). Es curioso asociar la manifestación de este estado con el surrealismo como previo movimiento que experimenta con el arte y la escritura a partir de percepciones que emanan del destierro de las raíces o de la tradición:

Empeñado desde sus orígenes en desfamiliarizar la percepción cotidiana mediante una práctica consecuente del extrañamiento (el *no hogar* literal del *unheimlich* freudiano), el surrealismo había intentado bloquear toda posible vuelta al amparo hogareño, por la vía del *shock*, el montaje y los desdoblamientos. Hacia 1935, frente al avance del nazismo, esa negación radical de toda conciliación con el hogar materno se había definido además en términos políticos: la voluntad de desarraigo que había hecho de las calles el escenario privilegiado de la fantasía amorosa surrealista se afirmaba en una oposición tajante a la vuelta al hogar, capitalizado por el fascismo como sede ideológica del nacionalismo (SPERANZA, 2006: 162).

Por ende, llegar a la encrucijada donde se encuentran territorios poéticos, de experimentación y de *nostos* no es meramente arbitraria. Es conveniente no olvidar que el surrealismo vive la guerra, (sobre todo la primera Guerra Mundial), pero de igual manera la segunda también con el nazismo y el fascismo muy de cerca. En consecuencia, el exilio y la movilidad van más allá de un cambio de lugar, ya que contribuyen a estos varios dislocamientos de la subjetividad entre la sociedad, el arte y la política en búsqueda de nuevas técnicas y sensibilidades, tecnologías del sujeto y a la recomposición de fragilidades internas exteriorizadas y priorizadas en la exploración de diversas revelaciones perceptivas.

Respecto a este sentido de pérdida y movilización de la vida interior, Walter Benjamin reflexiona a partir del dibujo de Paul Klee *Angelus Novus* que proyecta una mirada del *nostos*. Es decir, que al mirar el pasado:

... se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (BENJAMIN, 2012: 24).

Sea en una proyección como imagen mental o como imagen táctil por ejemplo, el gesto de construir el mundo a partir de la percepción ocular anacrónica, nos conduce al retorno del pensamiento escrito por imágenes. Como si la palabra no tuviera por sí sola la potencia de generar un movimiento interior, un viaje por la subjetividad y por las “ruinas de la esperanza”. Volver en el tiempo hacia un territorio “Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies” (BENJAMIN, 1989: 183).

Vale la pena insistir en el hecho de que las ruinas del pasado del “Angelus Novus” de Benjamin y la alegoría del “Ángel de la historia” funcionan como iluminaciones profanas en los surrealistas “. De ahí que también sea un rasgo en el corpus la forma de construir el texto como *wanderung*, o sea, como una serie de desplazamientos psico-motores acompañados de las ensoñaciones (CORTELLESSA, 2012). Como veremos, los personajes de Sébald buscan las huellas, exploran lugares en donde el pasado vuelve en forma de fantasmagoría “psicótica” al igual que Cortázar con sus poemas y prosa. Se puede identificar la fotografía del pensamiento funcionando junto con aquella como tal; esto marca un procedimiento que comienza ya con los surrealistas. Es en esta bisagra entre ambos lados, interno y externo, que recorreremos los territorios del *nostos*:

Qué sigiloso andar nacerá así en un territorio donde los ojos y el recuerdo se libran el amargo combate de dos tiempos enemigos, a cada vuelta de esquina, al filo de un chambergo, a lo largo de paredes y de cielos. Pero el testigo que ve y dice verdad, no será justamente el fantasma entre dos zonas, el vigía entre sueño y despertar, allí donde las fronteras de las costumbres ceden al furtivo encuentro de los contrarios, a la reconciliación de lo absurdo y lo evidente (CORTAZAR, 1968).

En esta cita se condensa la relación con la memoria y el *nostos*, notando cómo el pensamiento alegórico está presente en diversas expresiones. Al haber ya definido este concepto, dejamos por sentado que la desconexión tanto como la desorientación asientan la

experiencia contemporánea; por eso, hay varias interpretaciones alegóricas vinculadas estrechamente en escenas narrativas.

A. *Corpus*. W. G Sebald y J. Cortázar

Nos enfocamos en el concepto de *nostos* como resultado de nuestra lectura e interpretación de discursividades en tensión, generando este concepto de retorno que transita nuevamente por la imagen mental-poética-táctil-corporal en la fricción entre la palabra y la materialidad visual, conformando los llamados territorios del *nostos*. Para esto, el corpus de lectura se compone de *Buenos Aires Buenos Aires* (1968) de Julio Cortázar que se encastra con los ejes de memoria, la distancia y la experiencia del autoexilio.

De este libro de Julio Cortázar se puede decir que es singular por varios motivos: 1) *Buenos Aires, Buenos Aires*, se escribe en colaboración con las fotógrafas argentinas Sara Facio y Alicia D'Amico en 1968; 2) la propuesta parte de las fotografías que le proponen a Cortázar “escribir” el catálogo fotográfico para devenir libro 3) Es un libro que se publicó en 1968, año en el cual Cortázar está pendiente y envuelto en actividades relacionadas al Mayo Francés y también año de viajes (como vimos en el capítulo anterior) 4) El libro no se reeditó ni se volvió a publicar desde entonces, por lo que constituye una pieza “rara” en la vasta producción cortazariana 5) En particular la figura de Sara Facio es de suma relevancia, ya que como fotógrafa es reconocida tanto en su ámbito como en el literario. Es una retratista de varios escritores latinoamericanos (además del mismo Cortázar, también Borges, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, entre tantos otros).

6) El título mismo designa una ciudad y este dato no es menor porque será la *terra natio* cortazariana -pese a que su verdadero lugar de nacimiento es en Bélgica-, Buenos Aires está presente -tanto como París-, en la producción cortazariana de modo reiterativo. Este dato no es menor, dado que pensamos que el desarraigo se descongela en lo que la fotografía provoca, fundando territorios del *nostos* en la narrativa. Argumentamos todavía que 7) Al evocar Buenos Aires dos veces en el título podría entonces leerse por una parte, como una voz que evoca en modo nostálgico, repitiendo para afirmar la tierra de retorno y el punto de partida; por otro lado, se tiene en cuenta en su costado fotográfico y literario, es decir, en su invención ficcional y creativa, así como un referente real de una ciudad cuya vida ecléctica marca un imaginario socio-cultural y asimismo la remite a un contexto político. 8) Otro rasgo singular es que Cortázar escribe poemas (género menor en su extensa narrativa experimental) que funcionan como didascálicas de las fotografías.

Cortázar escribió varios libros en los cuales emplea el recurso de la imagen visual proporcionada por la fotografía. Los micro-cuentos que componen las fotografías del libro escrito junto con las fotógrafas Sara Facio y Alicia D'Amico *Buenos Aires, Buenos Aires* a partir de la imagen, activa de manera diferente la memoria y la imaginación identificadora, modificando a través del texto la manera en la cual su interlocutor se relaciona con la imagen y con lo que está narrado. Abordar la apropiación por parte de la palabra escrita y de recursos visuales, requiere que pensemos también respecto a la polaridad existente entre dependencia/autonomía de imagen en relación al texto. Al preguntarnos qué mensaje puede transmitir la imagen sin que necesite de una narrativa, intentamos dar un paso inicial para comprender cómo la imagen puede transformar el texto literario.

En un comienzo, hemos explicado cómo se compone el libro *Buenos Aires Buenos Aires*, de hecho “armado” entre Sara Facio, Alicia D'Amico y Julio Cortázar, sobre el cual la primera comenta “Cortázar miró por primera vez la maqueta de lo que sería –si él aceptaba escribir- el Libro Buenos Aires Buenos Aires”. De la parte visual se encargan las fotografías mientras que Cortázar atiende el aspecto verbal:

Sara y Alicia han fotografiado Buenos Aires con un soberano rechazo de temas monumentales, de itinerarios pintorescos o insólitos; sus imágenes nacen de algo que participa de la caricia, de la queja, de la llamada, de la complicidad, de la amarga denuncia, todos los gestos interiores de una sensibilidad coincidiendo con la razón estética para que cada apertura sobre la ciudad tenga algo de velo de la Verónica, de lino enjugando una cara mojada por la vida (CORTÁZAR, 1968)

Se despliegan una serie de imágenes que evocan la vida cotidiana de la ciudad, su movimiento, gente y arquitectura. En blanco y negro, se nos muestra un repertorio de imágenes que describen la realidad latinoamericana frecuentemente marcada por la tensión entre la pobreza y las grandes pompas de la metrópoli.

Por otra parte -y articulado con la lectura anterior-, escogimos algunas obras de Winfried Georg Sebald (Alemania, 1944-2001, Reino Unido). Si bien no es un autor que recorre todo el hilo de la investigación, para este capítulo en particular nos resulta fundamental centrar la atención en la relación entre fotografía y literatura en su estrecho vínculo con la memoria y la obsesión por la pérdida de ésta. Los relatos de *Vértigo*²¹⁸ (1990) la novela

²¹⁸ *Vértigo* se compone de una serie de relatos, de los cuales hacemos hincapié particularmente en los primeros tres: “Beyle o el extraño hecho del amor” cuyo personaje (Beyle) en el 1800 en épocas de Napoleón, es un secretario de la embajada alemana en la Casa Bávara en Milán; “All’estero” (título que se conserva en italiano), se centra en 1980 en los recorridos entre las ciudades de Viena, Verona y Venecia y “Viaje del doctor K. a un sanatorio de Riva” tiene como personaje a este doctor que en 1913 vice-secretario del seguro de accidente de Praga, viaja, nuevamente, de Viena a Italia.

*Austerlitz*²¹⁹ (2001) y el relato breve en homenaje a Robert Walser, *Il passeggiatore solitario* (El paseante solitario) escrito en 1998³, están conectados por el nexo fotográfico.

El caso de Sebald es particular ya que para describir y configurar territorios, *precisa* de la imagen. Destacamos a propósito la palabra “precisa” porque consideramos que la escritura “necesita” o “aclama” la contribución de la imagen para resolver el esfuerzo y el ejercicio de la memoria trazado con la palabra. Asimismo estas narrativas como territorios se definen por el *nostos* suscitando imágenes mentales en una suerte de arquitectura de la memoria que lucha para construirse permanentemente.

Es una arquitectura mental – desde nuestra lectura- que amenaza permanentemente con desmoronarse. Una constante pérdida de las bases, una imposibilidad de erigirse o de conservarse. Si bien este punto nos interesa, en general la literatura de Sebald se incluye en los estudios y crítica literaria alemana²²⁰. La literatura alemana tiene una genealogía particular, sobre todo cuando miramos hacia aquella literatura de posguerra. La segunda guerra mundial y la literatura relacionada con este tópico, tienen un amplio campo de estudios específico en relación con la memoria, la historia y la identidad.

Aquí en cambio nos importa ver la forma de incorporar la imagen para construir la subjetividad contemporánea. Y siendo más puntuales, la imagen fotográfica que se articula al texto de una forma bien distinta a la bretoniana y se podría decir, casi inversa. El surrealismo juega con la interzona de la palabra y la imagen para crear nuevas narrativas y transformar la literatura anterior cuyo contenido descriptivo consideran exhaustivo. Contrariamente, Sebald para describir, incluye la imagen, y la interzona deja traslucir una mirada hacia el interior, es decir, una recorrido por la interioridad.

²¹⁹ *Austerlitz* se titula al igual que el protagonista, un excéntrico profesor de historia de la arquitectura que es reconstruido a partir de la mirada interior y de la historia. La memoria y las fotografías se homologan con su intento por recordar y no perder la memoria. Hay una paulatina reconstrucción de la identidad al intentar rehacer la historia personal. ³Este libro se publicó en español en 2007 “El paseante solitario. Recuerdo de Robert Walser” por la editorial española de Siruela. Aquí leemos la versión en italiano “Il passeggiatore solitario. In ricordo di Robert Walser” publicada en el 2006 por Adelphi.

Adelphi en Italia. En esta breve novela o relato largo, se van delineando mapas imaginarios por recorridos posibles de Robert Walser. Si bien es una breve novela, resume este concepto de laberintos mentales referencias de nombres y lugares concretos

²²⁰ Por ejemplo, nótese algunas referencias bibliográficas en relación al contexto de los estudios de la literatura e historia alemana -alejadas de nuestro punto de vista- pero que ocupan gran parte de la crítica dedica a las obras de Sebald: Heinz Ludwig (ed.). *W. G. Sebald*. Munich, 2003; Bigsby, Christopher. *Remembering and Imagining the Holocaust: The Chain of Memory*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006; Denham, Scott and Mark McCulloh (eds.). *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlin, Walter de Gruyter, 2005; Long, J. J. *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. New York, Columbia University Press, 2008; McCulloh, Mark *Understanding W. G. Sebald*. University of South Carolina Press, 2003;

Precisamos ser claros sobre la cuestión de la descripción dado que hace dudar hasta qué punto la fotografía o la imagen es referencial o no. Definitivamente, cuando vemos que hay documentos, escritos, reproducciones de boletas, de cartas, de entradas a un cine o un teatro, estas imágenes refieren directamente a la narración y en este sentido, la ilustran. Llegados a este punto, es claro que justamente la imagen en su función de ilustración no estimula un interés científico para nosotros. Por este motivo, decimos concentrar nuestra atención en las fotografías presentes en sus escritos que tienden a fragmentar la escritura, dotando a la palabra de un sentido acentuadamente reflexivo. Esta suerte de “fisura” de la escritura, se vincula con una serie de temáticas en torno al contenido que acumula la fotografía en sí y lo que propone hacer circular por la mente remitiéndose al pasado.

Por otra parte, y asociado con lo anterior, el hecho de estudiar a Sebald desde esta perspectiva, nos vuelve bastante críticos en el trabajo el escritor hace con la literatura. De hecho, a nivel estético, no podríamos decir que su literatura constituye una experimentación singular o innovadora. Sin las imágenes en general, los relatos son extremadamente descriptivos y densos, se tornan repetitivos e impera la angustia exacerbada. La fotografía y sus búsquedas personales se concretan en la incorporación de la imagen que “da cuerpo” a lo textual. Generalmente, los protagonistas son nostálgicos y deambulan por diferentes ciudades, en una suerte de contemplación cuyo reverso interno y externo lo convierte en una mirada dislocada hace el interior.

En esta dirección, se cuestiona la imagen como huella y la escritura como trazo. La escritura como trazo porque fija las imágenes; además cuando éstas son incorporadas realmente, tales trazos coadyuvan con las huellas que dejan dichas imágenes. Entre huella y trazo, la *ars memoriae* (el arte de escribir en la mente) deviene narrativa. La narrativa que vacila entre el recuerdo producido mediante imágenes de la memoria y aquellas otras que materialmente tiene una corporalidad, como puede ser una fotografía o un documento. Las imágenes mentales entonces son trazadas mediante la palabra tanto como por las imágenes en tanto que huellas de este proceso interno. En ambos casos se sufre una exteriorización de este contenido mental en expresiones sean graficas o visuales. En una misma narrativa, cada dispositivo encarna en sí mismo cierta sensibilidad propia, funcionando en una dinámica de sentidos única.

Los trazos de la fotografía en blanco y negro incluidas en el corpus que transporta al lector hacia tierras desconocidas en el tiempo donde el acto de recordar y olvidar es parte del no pertenecer como identidad relacionada con el exilio y/o la soledad; esto genere un aspecto

particular de estos territorios de experimentación y *nostos*: ¿Por qué la mirada se disloca hacia el *nostos* y la remembranza? Texto e imágenes dan cuenta de ciudades superpuestas, de paisajes relacionados y a su vez disociados, y particularizan un discurso territorial encapsulado por límites imaginarios. En este capítulo intentaremos articular las narrativas de los dos autores en vez de analizarlas separadamente. Sólo dedicamos un espacio a *BSBA Bs* para hacer hincapié en la construcción cortazariana específica; en cuanto que a Sebald nos detenemos en la imposibilidad de contar y el trabajo con la memoria.

B. El concepto de *nostos*

A pesar de que el sentido coloquial no remite directamente a la palabra *nostos*, la palabra nostalgia completa este lugar desplazado. El término se compone del *nostos* (νόστος) que refiere al regreso y *algia* (ἄλγος) que apunta al dolor. De allí se gesta el dolor producido durante el viaje deseando la tierra distante. Este sentimiento, bastante opresivo, excede la simple tristeza y nos coloca en un territorio narrativo teñido por una pasión intensamente vivida en la memoria. Y junto con la memoria se concibe un deseo que a modo de espiral, retorna a sí mismo entre ondulaciones ascendientes y descendientes de tales sentimientos pulsionales: “La nostalgia es irracional porque es desproporcionada respecto a su causa; porque en realidad no tiene “causa”; porque su objeto justificaría también el sentimiento opuesto; porque es en sí misma la causa y el efecto”²²¹.

Si pensamos un ejemplo literario clásico de este concepto en *La Odisea* de Homero, visualizamos a Odiseo que divaga a mar abierto, se detiene en varias islas; lucha, ama y luego de varios años de aventura de desgracias y conquistas, vuelve a la tierra natal. Tierra en la cual no es reconocido en un primer momento: extranjero en el lugar que se pretende reconocer; territorio anhelado; intento de descongelar el tiempo y restablecerlo tal cual se creía que era, en el recuerdo., funda de alguna manera – a nuestro criterio- la literatura de *nostos*. Esta pasión a la cual preferimos llamar como *nostos*, envuelve los acontecimientos de un viaje largo e improvisado cuyo retorno está pausado en una esfera desconocida.

El desconocimiento del regreso, desencadena diversos sentimientos y asimismo implica la confrontación de una serie de acontecimientos imprevistos (con todo lo que significa

²²¹ Fuente original en italiano: “La nostalgia è irrazionale perché è sproporzionata rispetto alla sua causa; perché in realtà non ha «causa»; perché il suo oggetto giustificerebbe anche il sentimento opposto; perché è essa stessa la causa e l'effetto” (JANKÉLÉVITCH, 1992: 133)

justamente “imprevisto”: dejarse llevar por el dictamen del presente). Cuando Ulises vuelve a Ítaca, lo vive con cierta desilusión. Esto se debe también a que el retorno remanda a la partida y viceversa y así se percata que la tierra natal es un punto de partida más que uno de llegada. Se confirma que la atracción de la lejanía y el horizonte en el más allá son metas más estimulantes que vivir el “mal del retorno”.

Nostos, entonces: concepto que abarca el de viaje, el desplazamiento, la dislocación y la anacronía. Nostalgia es una noción demasiado densa para trabajar aquí, es como una felicidad desvanecida: “Tantas oportunidades perdidas, tantas posibilidades perdidas- la verdadera esencia, parece, de la historia, crónica de las ruinas de la esperanza”²²². El dolor y el sufrimiento, a nuestro juicio, no son características que del corpus sino más bien la tematización alrededor del regreso al pasado, del recuerdo y del olvido, de la remembranza. Este *nostos* pone en marcha sensibilidades en la manera de percibir el mundo interior en relación con el exterior, extrapolándolo y confundiéndolo.

Resulta pertinente insistir que *nostos* es un término que remite al regreso. El dolor que causa el pensamiento o el recuerdo del regreso, conforman el sentimiento nostálgico. Se considera aquí que esta narrativa alude a los territorios del retorno, componiéndose de una serie de factores que derivan en la sensibilidad acumulada durante el viaje errante. Es lo que llamamos como una tristeza constructiva en el sentido que la pena no es un dolor sentido en la carne como una imposibilidad, sino más bien, como pulsante y estimulante de imágenes mentales. De estas imágenes mentales se desprenden ciertos trazos (escritos) y huellas (imágenes). Del juego entre huella visual y trazo gráfico, emerge un territorio árido y fértil de historias minadas en un pasado latente así como anhelado-anhelante. Es lo que leemos entrelíneas en *PS*²²³

Los trazos que Robert Walser dejó sobre su camino fueron tan leves que se corren el peligro de perderse (...) No llego jamás a establecerse en ninguna parte, nunca pudo disponer de algo suyo, así fuese el objeto más insignificante. No tuvo nunca una casa y no vivió jamás mucho tiempo en el mismo lugar.²²⁴

²²² “So many missed opportunities, so many lost possibilities- the very essence, it seems, of history, chronicle of the ruins of hope” (KLEINBERG-LEVIN, 2013: XIV).

²²³ Las abreviaciones son V=*Vértigo*; AZ=*Austerlitz* y PS: *Il passeggiatore solitario*.

²²⁴ Cit: “Le tracce che Robert Walser lasciò sul suo cammino furono così lievi che hanno rischiato di disperdersi (...) Non giunse mai a stabilirsi da nessuna parte, mai poté disporre di qualcosa di suo, fosse pure l'oggetto più insignificante. Non ebbe mai una casa e non abitò mai a lungo nello stesso luogo (SEBALD, 2006: 9)

El sentimiento nostálgico roza permanentemente esta interzona sentida y tocada por las evocaciones mentales. Pese a eso, la melancolía y la angustia pueden infiltrarse sin ser precisamente rasgos del sentimiento de regreso al cual nos estamos refiriendo.

La nostalgia se distingue de la angustia o del consentimiento en por lo menos un punto, por el hecho de no ser una “algia” completamente inmotivada o totalmente indeterminada. Su “no sé qué” sabe o intuye algo. Su dolor que no tiene nada de doliente no se priva de un nombre. Es una “algia” que puede decir de qué sufre y de qué cosa es la añoranza del país de origen.²²⁵

Al fundamental la elección de interpretar esta parte del corpus a la luz de la lectura general de Jankélévitch, alrededor de esta noción está envuelta gran parte de la filosofía de Walter Benjamin a la que ya remitimos, así como sobre la imagen en particular tanto Roland Barthes como Didi-Huberman contribuyen a la justificación de esta visión adoptada. Es tal vez el territorio más diverso en la investigación ya que hacemos hincapié en el *ars memoriae* y la imagen mental, escrita y visual.

B. *Flâneur* de territorios: El tiempo y el espacio del nostos

El viaje a través del tiempo tiene ciertas características que tiñen la palabra tanto como la imagen: a nivel cromático, el blanco y el negro rigen en la materialidad visual. En particular, en la fuerte presencia de la fotografía. Al abrir el panorama visual alternando la luz y la oscuridad, se da lugar también a la distancia, el recuerdo, las imágenes que retiene la mente y que se vinculan a tierras inhóspitas y conocidas al mismo tiempo “Uno puede figurarse que el tiempo no ha transcurrido, aunque la historia se apresure al encuentro de su final” (SEBALD, V, 2010: 121).

Los protagonistas del corpus son *flâneurs* de distintos sitios, van explorando espacios en la medida que se alterna con la exploración de sí mismos. El exilio y la soledad son ahora impulsoras de los pasos que los protagonistas trazan vagabundeando sea por lugares errantes, sea por espacios que evoca la fotografía o por grandes urbes. Buenos Aires, París, Londres, Verona, Venecia, y así continúa la serie de ciudades: “Quien se adentra en esta ciudad nunca sabe qué va a ver a continuación o por quién será visto al momento siguiente. Nada más salir

²²⁵Cit: “La nostalgia si distingue dall'angoscia o dall'annui su almeno un punto, per il fatto cioè di non essere un “algia” completamente immotivata o totalmente indeterminata. Il suo “non so che” sa o intuisce qualcosa. Il suo dolore che non ha nulla di dolente non resta a lunga privo di un nome..È un'algia che può dire di cosa soffre, di cosa è il male del paese (JANKÉLÉVITCH, 1992: 119).

alguien al escenario ya lo está abandonando de nuevo por la puerta de atrás” (SEBALD, V, 2010: 52).

Sébald experimenta con el tiempo y el territorio psicológico se conforma por un atlas de la nostalgia de la humanidad. El *nostos* es el viaje de Sébald que va configurando un territorio de soledades y se bifurca en el sujeto solitario, un cuerpo enajenado que narra. Respecto a la percepción del tiempo, en “All’ estero” incluida en *Vértigo* observamos un pasaje que da cuenta del anacronismo de las imágenes. La narración está anclada en Viena del 1980 desde donde se toma la voz:

Atravesar y cruzar la ciudad en todas las direcciones, hecho que a menudo se prolongaba durante horas, tenía una limitación sumamente evidente sin que jamás haya tenido claro qué es en realidad lo que era incomprensible de mi comportamiento de entonces, si el caminar constante o la imposibilidad de sobrepasar invisibles, y como debo seguir suponiendo aún hoyen día, absolutamente arbitrarias líneas divisorias (SEBALD, 2010: 36)

Las “arbitrarias líneas divisorias” entre la percepción de la realidad y aquella otra realidad interior de la mente son los caminos que el *flâneur* del *nostos* va tejiendo en su red de vínculos centrípetos y centrífugos entre los espacios y los tiempos, fragmentados y mezclados: “Atravesar y cruzar la ciudad en todas las direcciones” no es como el *flâneur* baudelairiano que lo tomo como experiencia de entrar y salir de las masas, sino que se confunde con alucinación o con una enfermedad psíquica²²⁶.

A diferencia del *flâneur* moderno, este que es posmoderno, teme ser identificado por su comportamiento fuera de foco y que el esfuerzo de recordar el pasado se pueda confundir con la locura o el sueño. Es la confusión es el vértigo del regreso que conforma una subjetividad que está condenada a deambular y delinear líneas de tiempo en las ciudades para entrecruzar esas líneas con las huellas de la memoria. El *ars memoriae*, el arte de escribir con la mente, es un disparador de pensamientos que se traducen en un pesar:

Después de arrebatos de este tipo comenzó a aflorar en mí una preocupación difusa que se expresaba en una sensación de náusea y de mareo. Los contornos de las imágenes que intentaba retener se desdibujaban, y los pensamientos se me desintegraban aun antes de que los hubiera asido bien. Aunque algunas veces, cuando me tenía que detener junto a una pared o incluso poner a salvo en el portal de un edificio, temía el comienzo de una parálisis o enfermedad cerebral, no

²²⁶ La auto-percepción de estar loco se encuentra en varios pasajes de diversas obras de Sebald. En “All’ estero” el protagonista se refiere a Ernst Herbeck pasa 34 años en el hospital psiquiátrico “atormentado por la insignificancia de sus pensamientos y percibiendo las cosas como por entre una fina red delante de sus ojos...”(SEBALD, 2010: 40)

era capaz de impedirle de otra forma más que caminando hasta quedar completamente exhausto ya muy entrada la noche (SEBALD, 2010: 36).

El remedio de la nostalgia (si se piensa ésta como una suerte de enfermedad o síntoma) es el *nostos*, el retorno “Sufre opresión y trastornos visuales” como al Dr. K. Para curarse hay que volver al hogar, que es Ítaca para Ulises, será el límite entre Buenos Aires y Paris para Cortázar y aquel de Alemania y otros países como Inglaterra o Italia para Sebald: “Como un fantasma, sentado con todos, a la mesa, padece una grave agorafobia y a cada mirada que le roza de soslayo se cree descubierto”, confiesa el Dr. K quien lleva la máscara del ocultamiento.

Es el flâneur²²⁷ que desea ser invisibilizado por la muchedumbre y evaporarse en los pensamientos caminando por las ciudades. Es importante tener presente el sentido de retorno *nostos* asociado a un viaje distante de la propia tierra. El espacio nostálgico constituye el *pathos* del exilio, es decir, un sufrimiento de la distancia involuntario pero necesario que genera asimismo una a-pertenencia a cualquier lugar:

Se podría hablar de una geografía patética, de una topográfica mística que ya con la toponimia y su fuerza evocatoria dispara el trabajo de la reminiscencia y de la imaginación. El valor, sobre este mapamundi pasional, se distribuye de modo desigual, concentrándose sobre ciertos puntos privilegiados, entorno a un lugar bendecido o a una tierra santa, en una ciudad querida del corazón del hombre (JANKÉLÉVITCH, 1992: 120)²²⁸.

Austerlitz como protagonista –notable ya desde la forma de nombrarlo con una designación geográfica-, lo reviste de una subjetividad toponómica que a medida que avanza la lectura se vuelve también una figura que no pertenece a ninguna parte y cuyo referente real está en pasado. Esto hace que el “aquí” sea anacrónico y fantasmagórico que se active mirando la fotografía. Respecto a las fotografías:

²²⁷ Austerlitz se presenta como una figura post-baudelairiana pero con una percepción del tiempo ya perdido, el pasado irrecuperable: “...me detuve ante los gráficos, leí los letreros, unas veces a toda prisa, otras palabra por palabra, contemplé las reproducciones fotográficas, no di crédito a mis ojos y varias veces tuve que apartar la vista y mirar por una de las ventanas del jardín de atrás, por primera vez con una idea de la historia de la persecución, que mi sistema de prevención había mantenido tanto tiempo alejada de mí y que ahora, en aquella casa, me rodeaba por todas partes” (SEBALD, AZ, 2012: 200)

²²⁸ Fuente original en italiano: “si potrebbe parlare di una geografia patetica, di una topografia mistica che già con la toponomia e la sua forza evocatoria fa scattare il lavoro della reminiscenza e dell'immaginazione. Il valore, su questo mappamondo passionale, si distribuisce in modo diseguale, concentrandosi su certi punti privilegiati, intorno a un luogo benedetto o a una terra santa, in una città cara al cuore dall'uomo” (JANKÉLÉVITCH, 1992: 120).

Se tenía la impresión, dijo, de que algo se movía dentro de ellas, de que se percibían pequeños suspiros de desesperación, *gémissements de désespoir*, dijo ella, dijo Austerlitz, como si las imágenes tuvieran su propia memoria y se acordaran de nosotros, los supervivientes, y los que no están ya entre nosotros (SEBALD, AZ, 2012: 184).

Por otro lado –y con un tono menos nostálgico- Cortázar escribe breves descripciones ficcionales, suerte de micro relatos o poemas en prosa que parecen emerger de la imagen misma. En dicho juego, se identifica un lado de añoranza y por otro, la distancia se manifiesta como panóptico desde el cual el recuerdo visual estimula la escritura:

Por ósmosis, por lentos reflujos, a través de inconcebibles síntesis, ocurre que de tanto anónimo trajinar asoma la excepción, el individuo que de alguna manera crea esa ciudad que lo creó, la modela otra vez exigentemente, la arranca al hábito y a la conformidad. Inmóvil en sus cimientos, Buenos Aires es una ola que se repite al infinito, siempre la misma para el indiferente y cada vez otra para el que mira su cresta, la curva de su lomo, su manera de alzarse y de romper (CORTÁZAR, 1968).

Entre fronteras flexibles y territorios narrables se encuentran el París y el Buenos Aires cortazariano. Decimos “cortazariano” porque sea en *Rayuela* como *La noche boca arriba* y en la mayoría de las obras del autor, estas dos ciudades están presentes de modo referencial o alegórico. Es significativo también el hecho de que París aún en los '60 y '70 simboliza el lugar de privilegio para las instancias de consagración latinoamericanas. A este aspecto se liga otro: las vanguardias estéticas como legitimadoras de ciertos valores humanísticos.

Argentina y Buenos Aires en particular, son territorios fértiles en creación artística y en la distribución de ese capital para promover bienes culturales que son particularmente significantes. Esta circulación de capital y su distribución en el campo literario, tiene ciertas reglas e implica tomar posiciones en relación con las instituciones y órganos reguladores de la cultura en aquel momento. Las heterodoxias literarias en este proceso, innovan frente a la tradición selectiva y cruces constantes con los sectores de la cultura dominante, así como la posición relativa en el campo literario en relación con otros escritores. De esta manera, Cortázar a través de la imagen o las diversas grafías, elige una política de escritura.

En Francia los fantasmas se llaman los que vuelven, nosotros no tenemos palabras que medrosamente consienta ese entorno entre dos aguas y dos luces. Pero tenemos al familiar, y ese mira ahora los juegos de los niños, el amor en las plazas, la vida del Riachuelo, familiar de Buenos Aires que vuelve con el hábito de una mesa en el Bidú que acaso ya no existe, de los Particulares livianos que acaso ya no existen, de itinerarios que estas páginas de helado mercurio han vuelto a proponerle, y que él franquea, las manos en los bolsillos, una sed de cerveza en la garganta donde todavía habitan tangos de otros tiempos, gorriones de lunfardo (CORTAZAR, 1968)

Ese mismo resto de memoria que se activa a través de la fotografía, devela también un proceso de pasaje del antes/después acentuado por el crecimiento demográfico y la modernización de la ciudad que se convierte en metrópoli, cosmopolita y marginal “Durante mucho tiempo Buenos Aires propuso una visión horizontal, la proximidad tranquilizadora de sus paredes y sus ventanas. Vivir, entonces, era caminar hacia el prójimo (...) Hoy ya no quiere, encaramada en sus rascacielos ha desnudado el río de un tirón de sábana...”. La imagen fotográfica que complementa esta cita, muestra el rascacielos Alea en el centro de la ciudad (Figura 45) ésta fue tomada desde un ángulo desde el cual queda erigida la arquitectura imponente que simboliza la metrópoli ensombreciendo el resto del panorama y horizonte urbano.

La conciencia nostálgica está estrechamente ligada a la separación y la ausencia. En este sentido, otra paradoja de la nostalgia es la melancolía que remite a la manifestación de la conciencia en el pasado, o más bien en un estado *entre* pasado y presente o futuro. Esto se convierte en una especie de escrúpulo tormentoso para el sujeto nostálgico, dado que experimenta la sensación de no estar ni en un lado ni en el otro, como presente y ausente al mismo tiempo, configurándose como una multipresencia de ninguna parte.

.... el más allá de la nostalgia es un más allá *natio* que fue un tiempo, un aquí; este más allá es una *ex* presencia, un lugar privilegiado querido por nuestro corazón, este *alibi* es el difunto *ibi* de nuestra vida pasada. La nostalgia que patentiza la vida presente no sueña solo el sueño de un paisaje familiar, pero tiene más bien por objeto la tierra más lejana y la cuna de nuestros primeros comienzos.²²⁹

Siguiendo esta reflexión, el sentimiento nostálgico se abre e implanta en la mente, dejando ver la patria lejana. El deseo de volver es inherente a la nostalgia. La «tierra *natio*» funciona como una localización simbólica y metafórica de un deseo indeterminado y también una motivación que justifica la racionalización geográfica o topográfica para fijar las ideas, por eso “En esta ciudad hay un despertar distinto al que se suele estar acostumbrado” (SEBALD, V, 2010: 61).

²²⁹Cit: “l'altrove della nostalgia è un altrove *natio* che fu un tempo, un qui; questo altrove è una *ex* presenza, un luogo privilegiato caro al nostro cuore; questo *alibi* è il defunto *ibi* della nostra vita passata. La nostalgia che patetizza la vita presente non sogna soltanto il sogno di un paesaggio familiare, ma ha piuttosto per oggetto la terra più lontana e la culla dei nostri primissimi cominciamenti”(JANKÉLÉVITCH, 1992: 128).

La construcción del espacio como tal adquiere crea la conciencia de estar situado alguna parte concreta; mientras que el país natal se configura entorno a una suerte de sobreestimación, como si el anhelo estuviera poseído por una fascinación nostálgica:

¿Quién puede jactarse de conocer más que las fachadas que dan sobre esas calles porteñas, y unas pocas calles por las que infinitamente fluye su sangre cotidiana? Todo es inalcanzable, enigma, prohibición en la ciudad; no se puede tocar cada timbre, no se puede discar cada número, no se puede subir a todos sus autos (CORTAZAR, 1968)

Jankélévitch parece responder parcialmente a la pregunta de Cortázar dado que el nostálgico oscila entre dos lamentos: aquél de la patria perdida, desde la distancia y el lamento del regreso y de la falta de aventuras (JANKÉLÉVITCH, 1992: 152). Este encanto nostálgico engloba el sentimiento de ausencia de una presencialidad, es decir, que el presente adquiere cierto tono efímero y banal ante el pasado irrecuperable.²³⁰

Esto puede notarse con mayor acentuación en “All’estero”: “Durante estos prolongados paseos, tardaban una eternidad en llegar al otro lado del marco de la puerta. Y es que esto es lo que sucede cuando uno se respalda en el fluir del tiempo” (SEBALD, V, 2010: 46). En las obras del corpus este encanto nostálgico del cual habla Jankélévitch, es el origen de un sentimiento de insatisfacción y extrañamiento de los rastros que deja el retorno al pasado. Ir en búsqueda del pasado significa tanto reanimarlo como ir a su encuentro para completarlo.

C. *Ars memoriae* y fotografía

La fotografía como arte de la memoria está estrechamente vinculada con estas obsesiones ya que desde esta perspectiva la fotografía es siempre imagen mental en el sentido equivalente del recuerdo (DUBOIS, 2010). Las fotografías recorren el pensamiento y construyen el saber que posee cada individuo. Paralelamente como lo argumentamos más arriba, el acto de leer un libro o una poesía es similar al acto de conservación de las imágenes en forma de pensamiento. Al igual que la imagen, la palabra contribuye al saber y la acumulación de narrativas

²³⁰ También Pic haciendo hincapié en la obra de Sebald agrega que los relatos constituyen trazos como si fueran pruebas del enraizamiento vivido del autor; gracias al montaje, Sebald escribe una visión del pasado emancipada de una lógica cronológica, ya que los relatos se construyen por asociaciones o anacronías (PIC, 2009: 13-14).

En el sentido de transformar el paisaje o el territorio en narrativa, tanto Sebald como Cortázar en estas situaciones van trazando con el recuerdo recorridos por ciudades referenciales y a la vez presentes y ausentes. En la oscilación entre los dos estados se encuentra inscrita la escritura de la memoria, es decir, el arte de recordar escribiendo en el pensamiento. En relación a estas narrativas puede observarse que “Deformar los territorios con imágenes (o punto de vista de aquél que sabe o que significa moverse) es muchas veces más penetrante y fascinante que observarlas sabiamente de frente, allí donde ellas se presentan y donde, finalmente, hacen barrera” (DUBOIS, 2012: 2)²³¹

En el caso de estas narrativas la materia de descripción se encuentra en forma casi incrustada en la palabra mientras que la fotografía funciona como disparador de tal desarrollo detallado o detenido. La mirada que se proyecta en la escritura es como aquella que se arroja sobre una fotografía encontrada luego del paso del tiempo, como el mismo Barthes describe al inicio de su libro *La chambre claire*. Si la imagen fotográfica es “la reproducción analógica de la realidad” se debe a que existe en ella elementos retóricos que conforman por ejemplo, el estilo y hace que la foto sea lenguaje.

Para pensar el nexo entre la fotografía y la reacción experimentada por el sujeto ante ella como arte que estimula otro arte (el de la memoria), Barthes construye las nociones de *studium* y *punctum* y de esta manera la fotografía se concibe como ciencia del sujeto. El *studium* apunta hacia el campo del deseo indolente relacionado con el fotógrafo y su campo de producción y creación. El *punctum* alude a una herida o a un pinchazo en la fotografía que lastima y se germina, intensificando la sensación de “estono-ha sido”.

Nos resulta interesante el último concepto ya que nos permite interrelacionar las emociones con la experiencia y esto con la palabra y la imagen. Sobre todo la nostalgia o solo el retorno que lo mismo convoca la topografía simbólica para referir a un perenne, que no se extingue, sino que permanece y se desarrolla. Es identificable esa punción y negación de lo que ha sucedido en la sensación de extrañeza con Buenos Aires

Por eso la extrañeza y la ternura ahora que vuelve a andar en estas imágenes que pasan por sus dedos mientras lo que queda en él del hombre viejo, del joven hombre viejo de otros tiempos, mira todavía desconfiado un Buenos Aires que había sido repulsa y enajenación. Entonces de golpe algo como una felicidad de puro presente lo mezcla con viento del río y olor de calle, de recova y de café con la viviente respiración de su ciudad recobrada desde tan lejos (CORTAZAR, BS BS)

²³¹ Fuente original en portugués: “Deformar os territórios com imagens (o ponto de vista daquele que sabe o que significa mover-se) é muitas vezes mais penetrante e fascinante que observá-las sabiamente de frente, lá onde elas se apresentam e onde, finalmente, fazem barreira (DUBOIS, 2012: 2)

Notemos lo siguiente: “con la *viviente* respiración de su ciudad *recobrada* de *tan lejos*” (el subrayado es nuestro). Esta frase trasluce un sentido de muerte entre el pasado y el presente, entre la ciudad y la ruina, entre el recuerdo y el olvido. Al respecto, traemos a mención el concepto barthesiano de la creación de la fotografía asociada a la muerte que es lo que nos interesa dada la correspondencia con la presencia del nostos como planteamos previamente.

Ahora bien, él argumenta que lo que se oculta tras la fotografía es la muerte²³². Se entiende a ésta como tiempo interrumpido y evidencia del pasado que va unida a la idea de aparición del doble en la imagen fotográfica. Considerado así, la inserción de la fotografía en el corpus indica que ese temor por la evanescencia de la memoria o el fin del recuerdo está de alguna manera emparentado a la cuestión de la pérdida, es decir, de la muerte.

Asimismo, la fotografía “recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad” (BARTHES, 2009: 21) y termina reforzando el sentido de los orígenes apoyados en la memoria y el conocimiento más allá de los horizontes de escritura que acentúan el peso de la palabras.

La reflexión de lo fotográfico se puede analizar como una categoría *epistémica*, vale aclarar: de pensamiento (DUBOIS, 2010: 60). En este sentido, notamos anteriormente que la imagen funciona como una manera de complementar un pensamiento político y se incluye en una línea ideológica a través del funcionamiento epistemológico de la imagen. Se subraya la cuestión de la fotografía como evidencia, como espejo de la realidad (DUBOIS, 2010) en su carácter de ícono. Como práctica, el hecho de coleccionar fotos es también un modo de coleccionar el mundo (SONTAG: 2005).

En otro plano de reflexión, se conecta también el amor y la nostalgia cuando la fotografía: “recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad (BARTHES, 1999: 21). Por otra parte de forma menos estética y con un ojo analítico sociológico, Bourdieu respecto a la fotografía se concentra más bien en la construcción del sujeto dentro de un entorno social, es decir, como una experiencia ligada intrínsecamente a otras relaciones de orden social, por eso

... la descripción de la subjetividad objetivada remite a la de la interiorización de la objetividad. Los tres momentos del proceso científico son, por lo tanto, inseparables: lo vivido inmediato, captado a través de expresiones que velan el sentido objetivo al mismo tiempo que lo develan, remite al análisis de las significaciones objetivas y de las condiciones sociales de posibilidad de

²³² La lógica de este proceso se comprende de algunos roles como el de *Operator* (fotógrafo), el *spectator* (los que compulsamos) y el de *spectrum* (referente, relacionado con el “retorno de lo muerto”)

esas significaciones, análisis que apela a la construcción de la relación entre los agentes y la significación objetiva de sus conductas (BARTHES, 1999: 2)

En cierta manera, hay una fuerte contradicción entre descripción y fragmentación que tiene que ver directamente con esta objetividad y subjetividad que se desprende de la experiencia transmitida en la escritura. Sería arriesgado decir que las vivencias se “traducen” en cierto modo en estos relatos o novelas. Sin embargo existen las huellas de las memorias y la selección de imágenes que convocan a la escritura, y en consecuencia, queda sellado en trazos gráficos aquello que se desprende en cuanto emoción o sensación que suscita el contacto visual.

El llamado pensamiento visual está estrechamente ligada a aquella de imagen mental. Asimismo ambas se vinculan con la categoría de *transvisual* formulada por Carl Einstein que retoma y reformula Didi-Huberman y el cual es nuestro referente. Pensamiento transvisual “que desbordando los fenómenos puramente ópticos, funciona como una clavija dialéctica entre “vista” y “sentimiento” (*Sehen* y *Schauen*), “vista” y “memoria” (DIDI-HUBERMAN, 2003:314). La última definición es clave para formalizar nuestra posición de interpretación.

El gesto de tocar con los ojos, aquí también podría transformarse en “vedar los ojos”, es decir, quitar la posibilidad de visibilidad directa. Es en este sentido que la mirada también se disloca hacia horizontes abiertos de lectura entre lo sentido, lo vivido, la memoria y la visión. Es tal vez lo que el mismo título de Sebald aclara “vértigo”. Vértigo ante lo que se ve y se siente, confusión entre la visión y lo táctil, aquello que instala la percepción interna²³³. A esta suerte de percepción transvisual, el concepto idóneo para traer a mención aquí es el de *Heimat*:

La *Heimat* es un territorio ocupado emocionalmente, que puede ser siempre contrapuesto al lugar del exilio, del angustia, de la humillación; es también el lugar sobre el cual se puede medir la entidad de la acción devastante del hombre, que borra -dejando atrás de sí sólo ruinas- la diferencia entre aquello que le pertenece y lo que es extraño, anulando así también la idea de patria que ha sido típico del discurso sobre la *Heimat* de los nacional-socialistas (AGAZZI, 2007: 11-12)²³⁴.

²³³ Al respect agregamos que “In Sebald's stories, it seems that, as time goes by, memory-work frequently becomes more problematic the more it matters -matters for the identity and coherence of personal lives, matters for the inheritance of a past, matters for the formation and preservation of social and cultural solidarities (...) all take place in the shadows; writing, as he does, with a keen sense of natural sense of natural history, everything that, through reminiscence, recollection, and flashbacks, he makes present is undergoing or suffering, without relief, a certain traumatism, a process of decay, fading away into the darkness of oblivion” (KLEINBERG-LEVIN, 2013:183)

²³⁴ Fuente original en italiano: “La *Heimat* è un territorio occupato emozionalmente, cui può essere sempre contrapposto il luogo dell'esilio, dell'angoscia, dell'umiliazione; è anche il luogo sul quale può essere misurata l'entità dell'azione devastante dell'uomo, che cancella-lasciando dietro di sé solo rovine-la differenza tra ciò che gli appartiene e ciò che è estraneo, annullando così anche un 'idea de patria che era stata tipica del discorso sulla *Heimat* del nazional-socialisti”(AGAZZI, 2007: 11-12).

La *Heimat* es un concepto complejo en alemán que aquí es legítimo para indagar en el espacio deshecho en cuanto interno, que si bien se ha borrado dentro, se exterioriza a través de la imagen. La imagen sería lo que colabora a esta reconstrucción lenta del pasado, quien va dejando las evidencias de la propia investigación en busca del ser: “La diferencia entre las imágenes de la batalla que tenía en su cabeza y la imagen que, como prueba de que la batalla había acontecido en realidad, veía en estos momentos desplegada ante sí, le producía una sensación de ira semejante al vértigo que nunca antes había experimentado”. La memoria funciona como un trabajo con la melancolía y todo lo demás parece llegar tarde, como si no hay vuelta atrás²³⁵ y el poder de olvidar o el deseo de hacerlo se torna sofocante.

D. La mirada interior

Con la mirada hacia adentro nos referimos a una manera de construir los territorios del nosotros con especial énfasis en la interioridad. Esto quiere decir que el anhelo como sentimiento se encuentra ligada con el viaje por la mente y la preservación de la memoria. Tal conservación de la memoria tiene su reverso en el mismo impulso interno que busca también destruirla, como una experiencia de construcción de la identidad forjada y dolorosa. Vinculado todavía a la figura de flaneur nostálgico confundido con el tiempo y espacio, la mirada interna converge en la interzona de esta confusión.

Por otra parte, hay un estrecho vínculo de la nostalgia con el propio lenguaje. Hay un punto que aunque no sea el estructurante de nuestra perspectiva, y sin embargo, sí es de importancia para comprender ciertos procesos de escritura. Es así que el exilio lleva muchas veces a erradicar o alterar la lengua de escritura²³⁶. Como este es el caso de los escritores que nos conciernen, tanto en Sebald como en Cortázar la lengua materna plantea una tensión como lo hace la tierra materna también. Ni un lugar ni otro; ni una lengua ni la otra.

²³⁵ En el texto original en alemán hay algunas palabras cuya traducción no deja traslucir la complejidad de los diferentes significados de la palabra recordar o remembranza. Para un estudio más profundo al respecto véase el capítulo “As time goes by, Words from the embers of remembering” de David KLEINBERG-LEVIN (2013, Págs.:183 a 188))

²³⁶ Se refuerza esta cuestión teniendo en cuenta que hay un compromiso con el recuerdo en la medida que en la remembranza que se expresa en angustia y exponiendo trazos de pena, permite un lenguaje que sustente la promesa de felicidad(KLEINBERG-LEVIN, 2013:178).

Para ser más exactos mis pensamientos, o por lo menos así me lo parecía, se elevaban hacia el interior de algún espacio que fuera de mí mismo cobrando más y más altura, y después, y después cuando ya habían alcanzado una altura determinada, fluían desde este espacio que se estancaban hacia el interior, como agua por encima de una presa. El tiempo que trabajaba en mis notas transcurría más rápido de lo que nunca había tenido por posible...” (SEBALD, V, 2010: 78)

Desde un lenguaje que surge de este “entre” es que se crean nuevos territorios también de exploración. La invención de un lenguaje para fundar y crea un referente a nivel de escritura en donde el tiempo y el espacio sean inenabables en tanto que abstracción. Es decir, las ciudades específicas están presentes y hay un esfuerzo mental puesto en recordar que trae los escombros de *locis* /lugares (espacio) y momentos (tiempo) que irrumpen en escenarios fragmentados.

Resulta pertinente rescatar que según los términos benjaminianos, la alegoría es un tipo de experiencia. Experiencia interior que se concibe como actitud, intuición e intención. La alegoría emerge de la aprehensión del mundo en su percepción de fugacidad, de transitoriedad hasta se diría que hay una melancolía que proviene de esta desmotivación. En cuanto a la mirada, predomina una forma alegórica de mirar el mundo que tiene que ver con una actitud de ver las cosas de modo conceptual más que meramente en un plano de ideas (COWAN, 2005, 58-59).

Asimismo, la experiencia interior se presenta como factor inextricable a la alegoría como pensamiento y se asocia también con la imagen de la ruina: muerta y viva al mismo tiempo. Retomando la cuestión del lenguaje, la lectura de Hans-Georg Gadamer (1991) concibe la alegoría como una condición del decir, o sea, como una representación a través del lenguaje. En la alegoría habría una discontinuidad entre lo que se manifiesta y lo que se remite. Por lo tanto, más que una unión hay un hiato. Esto significa que la relación con el contenido es mediada y por lo tanto, requiere de una interpretación.

La fotografía funciona en particular en las obras de Sebald como un catalizador del *nostos*. Se reafirma un sentimiento que permanece en la palabra escrita y se concreta en la imagen fotográfica. Respecto a esto, Barthes dice que la fotografía “repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente” (BARTHES, 2009: 29) y hay un advenimiento del yo como otro y por tanto, una disociación ladina de la concepción de identidad. En este sentido, el sujeto que se siente devenir objeto vive una micro-expresión de la muerte. Este proceso suele derivar en la conversión del sujeto en espectro. Por esto es que cuando Austerlitz asocia su propia existencia y ser con un pasado desconocido, el intento de reconstruir una vida olvidada y rostros invisibles remite al corpus que necesita al cuerpo que veo.

A un nivel temporal, Austerlitz se evapora en una historia escrita con mayúscula²³⁷ y anacrónica en la experiencia vivida del presente. Un tiempo que deja la herida abierta del ser que se cuestiona a sí mismo. A nivel espacial, el protagonista no reconoce (como no se reconoce) en un tierra *natia*. Darse cuenta que se vive en territorios fronterizos, innombrables, estigmatizados, produce lo que denominamos como un efecto de “escombrización”, dado que lo temporo-espacial no se percibe como ruina, según nuestra lectura, sino como escombros. El escombros encarna un disvalor, un pedazo de algo abandonado, es la destrucción de la historia. No sólo hay una alegoría benjaminiana en la fragmentación de tiempo, sino también un derrumbamiento de una construcción identitaria armada de rejuntes.

El territorio del *nostos* se funda en la palabra muda y la imagen que habla y viceversa. En una historia que se construye en la mente y se materializa en la fotografía. En algunos pasajes de Sebald incluso el *nostos* se transforma en nostalgia ya que se vive un sufrimiento propio, en casi todos los personajes de Sebald éstos aparecen perturbados por una búsqueda interior que se remonta a fragmentos del pasado. Hay un doble intento de reconstruir la Historia y la historia personal²¹. En este esfuerzo la observación y la deambulación contribuyen a estos pasos de *flâneur* nostálgico. Entonces entre retorno y dolor por el regreso, en Sebald se mezclan las emociones ya que el sufrimiento trasciende lo personal para extenderse a un dolor mayor por la humanidad²².

La Historia de la segunda guerra mundial, a nivel visual es bien particular. En *Images malgré tout* (2003), Didi-Huberman argumenta cuando alguien toma la palabra para hablar del inconsciente, está hablando de una escisión del sujeto como escritor de experiencias. Es así que

²³⁷ Recordemos lo que Walter Benjamin remarca acerca del concepto de historia como una imagen verdadera de un pasado fulgurante. De esta forma el pasado se puede retener en una imagen que aparece y se evapora en el mismo momento que se deja ver.

Una manera de leer el sentimiento de pérdida y remembranza con el estilo de escritura se vincula con la imposibilidad de alcanzar la belleza o la felicidad: “Pero la auténtica belleza nunca aparece, para Sebald, sin el recuerdo de transitoriedad, pérdida y sufrimiento. Nunca aparece sin recordar la promesa siempre incumplida. Por lo tanto, sólo en la belleza sublime de una prosa dedicada al recuerdo y la lamentación, en una prosa que persistentemente nos recuerda, incluso si la belleza debe ser sacrificada, de crueldades, sufrimientos y ausencias que hemos fallado en reconocer, que él va a conceder a la transmisibilidad de la promesa” (Cen:But authentic beauty never appears, for Sebald without reminding of transience, loss, and suffering. It never appears without recalling the ever-unfulfilled promise. Thus it is only in the sublime beauty of a prose given over to remembrance and lamentation, in a prose that will persistently remind us, even if beauty must be sacrificed, of cruelties, suffering and absences we have failed to acknowledge, that he will vouchsafe the transmissibility of the promise. (KLEINBERG-LEVIN, 2013: XXXIV)

En relación con el sufrimiento de los otros, Butler en *Frames of War* se concentra en el sujeto y su relación con la fotografía de guerra. Alrededor de este tópico, en un capítulo reflexiona sobre el libro de Susan Sontag “Regarding the pain of Others” y de esta manera, argumenta también que ver se entiende en relación a una posición ocupada por el sujeto en un contexto histórico (BUTLER, 2009).

Auschwitz posee cuatro características de la imagen: inmediatez, complejidad, Verdad y oscuridad. En este libro evoca algunas fotografías del campo de concentración de Auschwitz haciendo hincapié en la ética del contenido de la imagen y su modo de, podríamos decir, revelarla/rebelarla. Imágenes que son imágenes a pesar de todo: a pesar del horror que muestran, de su visibilidad indiscreta y de la inhumanidad que la luz pone en evidencia.

El esfuerzo o la demanda de imaginar a pesar de todo, es lo que dificulta establecer una ética de la imagen dado que ni lo invisible por excelencia (la posición desde la estética), ni el icono del horror (parecer del creyente), ni el simple documento (argumento del sabio) logran fundamentar una ética de la imagen en casos históricos traumáticos. En esta lógica de la imagen que se deja ver y con ésto nace una paradoja de verdad e in-adequación, Huberman dice que la imagen funciona en este contexto como ojo de la historia en su necesidad por tornar visible determinadas manifestaciones y realidades²³⁸. Asimismo este tipo de imagen es desde el ojo de la historia en una zona asociada con el suspenso o como el “ojo de un ciclón” (DIDI-HUBERMAN, 2003:56).

Se establece una herencia post-holocausto que marca la literatura de Sebald y es nombrada como “Absoluta” en la literatura alemana de este periodo y transforma el lenguaje literario en una innovación experimentada con la imagen-palabra. En consecuencia, hay en la escritura trazos de disolución, de cosas que se han evanecido, de destrucción. “...Auschwitz es invocado como un sub-texto, invocado sin ser nombrado, sin estar directamente representado; en este sentido, el significado del Holocausto nos llama la atención como interrupción inesperada, un lapso no asentado, acechando los límites defensivos que construimos alrededor del presente”.²³⁹

Ese sentimiento de dolor de la nostalgia, se trasforma en un albergue de la memoria en sus relatos. La escritura tiene un tono de demora y por esto se percibe un esfuerzo por contar. Si conectamos esta nostalgia con la estética de resistencia que marcamos con los fundamentos del neobarroco, el cuerpo se resiste a entregarse y la palabra también. La imagen que se

²³⁸ Al ser contundente en su clasificación de las imágenes, se lleva a cabo un panorama para la comprensión sintomática de la experiencia visual. En este punto vuelve a los pasos de Carl Einstein y retoma algunas claves para entrar en la imagen y la experiencia ante ésta (y a través de ésta): 1) la destrucción o descomposición. 2) la dialéctica de la movilidad, entendida ésta en su doble aspecto formal y psíquico que compone la experiencia visual y 3) la disociación o escisión de la mirada “ella forma, en el interior del mundo estético, un principio de negatividad psíquica, un principio de inquietud de donde, sin embargo, la imagen toma toda su capacidad para trastornarnos, para alcanzar el pensamiento en sí mismo” (DIDI-HUBERMAN, 2003: 285).

²³⁹ Cen: “...Auschwitz is invoked as a subtext, invoked without being named, without being directly represented; in this way, the significance of the Holocaust comes to our attention as an unexpected interruption, and unsettling breach, haunting the defensive boundaries that we construct around the present” (KLEINBERG-LEVIN, 2013:119)

incorpora funciona entonces como un escudo de defensa para poder narrar y la inclusión de una materialidad visual es casi una urgencia literaria.

En *Essayer voir* (2014) Didi-Huberman justamente puntualiza la cuestión del acto de ver y de los lugares o espacios de memoria que se crean en la asociación de recuerdos y huellas de la memoria a través del montaje de imágenes:

Asaltado por ese tipo de observaciones, en ningún modo positivas, y, como había de reconocer, por tales ideas abstrusas, de repente, como si me hallara en el mismo círculo de estos espectros que ingerían su colación matinal dedicados por completo a su persona, había entrado, de improvisito, en el campo visual de alguien, y de hecho me encontré con dos partes de ojos dirigidos hacia mí (SEBALD, V, 2010:66)

Esta idea se analizó previamente en *Phasmes* (1998) en el “entre” documento como movimiento cristizador (como síntoma del objeto cuyo efecto proviene de lo real) y el disparate (disparate) como síntoma de la mirada, emitida después del imaginario. La diferencia entre similar y simultáneo está presente en este pasaje donde el personaje “cambia el campo visual” y la mirada interior se bifurca tornándose una imagen de sí ambivalente y una percepción dual de realidades paralelas. También “Cortázar buscará estar de este lado y del otro lado, es decir, entre París, las bibliotecas y lo intelectual y Buenos Aires, que lo asocia con la vida, la experiencia, la realidad.” (SPERANZA, 2006: 179).

Por otra parte, se distingue una acumulación de paisajes y cemento dejan sus huellas en las palabras intercaladas con la imagen; y con la imagen, la palabra se enlaza entre la luz y la oscuridad que encarna la narrativa visual:

La luz mortecina sobre las oscuras montañas, el viaducto que conduce hacia afuera de la imagen y que, en mi opinión, lleva al interior de un túnel, las añejas profundidades de las sombras, las numerosas construcciones sepulcrales en formas de torres y pagodas a la derecha, el cipresal, los puntos de fuga de los muros, el campo negro en un primer plano y el edificio claro en un extremo izquierdo de la enorme galería de la columnata; todo ello, pero en especial el edificio claro, me es tan familiar que fácilmente podría deambular por este espacio con los ojos cerrados (SEBALD, V, 2010: 112-113)

En esta cita de Sebald se percibe la construcción de la mirada interior que se disloca entre la oscuridad y la claridad, como justamente se caracteriza también el proceso fotográfico. La fotografía en blanco y negro se alterna con copias de boletos de tren, de testimonios de viaje, de huellas de la memoria. Podríamos conjeturar que el punto de partida de Sebald es la memoria como motor de escritura y la imagen como solapa de la misma, es decir, no como documento pero sí como una reafirmación de la escritura.

Ahora bien, Kleinberg-Levin, aborda las lecturas de Sebald a partir de una definición del lenguaje literario como compensatorio (*redeeming*²⁴⁰) -que se extiende también para analizar el funcionamiento del lenguaje en BSBS de Cortázar – y esta característica se solapa con promesas de felicidad. El significado de “promesas de felicidad²⁴¹” es definido aquí en su relación con una promesa de una belleza casi imposible ya que se transmite por el lenguaje que en este caso está casi bloqueado.

El sentimiento del ser incompleto o del estado de vacío, es una constante entre el dialogo de la fotografía y el texto. Mirar el pasado significa exponerse a una empatía, es decir, expone al sujeto a una búsqueda permanente de una verdad objetiva. La mirada del pasado no se fija se confunde con lo que ha sido. Melancolía, que se apodera del simple saber, de las situaciones inertes, que se convierten así en algo vivido, en una experiencia. Ese saber sentido se trasmite de uno a otro sobre todo de boca en boca²⁴²

En este punto, la mirada dislocada se va por los senderos más mentales, haciéndose a un lado hacia las imágenes poéticas y asimismo bifurcándose por lo táctil. La imagen corporal en este caso, aparece como una corporalidad invisible en el sentido de aquello que es vivido en la propia carne, en el propio cuerpo (como lo aclaro ya Rancière *El destino de las imágenes*): “...Algo en el pelo, en la manera de inclinar la cabeza, algo en la voz y acaso en las palabras: Buenos Aires inventa sus mujeres, las confina irónicamente en el barrio donde han nacido y donde elegirán el shampoo y el marido. Los cruces y la propiedad siguen siendo horizontales” (CORTÁZAR, BSAS: 1968).

En el reconocerse de adentro para afuera y viceversa hay una transformación del sujeto que se siente “como transformado al contemplar ahora su figura en el espejo o al creer percibir en los ojos de las milanesas el reflejo de la impresión que causa. Se siente como si por fin hubiera conseguido salir de su cuerpo rechoncho, como si el subido cuello alto bordado le hubiera estirado el suyo, demasiado corto” (SEBALD, V, 2010: 12)

La mirada interior se construye entre el recuerdo y la remembranza que dejan sus huellas en la mente. Para esto, la fotografía contribuye a tal actividad en tanto que evoca los recuerdos

²⁴⁰ *Redeeming* que el autor destaca la doble ambivalencia del término como enriquecedora para su lectura, dado que funciona como verbo y adjetivo (en inglés). En español sería “compensatorio” o “compensar” que redime, salva.

²⁴¹ En la utópica promesa de felicidad, hay tres vías por las cuales dicha promesa se supone que esté comprendida en el lenguaje: poesía, ficción y diálogo. En relación con esto, la memoria debe luchar para recuperar un pasado que ha sido abandonado (KLEINBERG-LEVIN, 2013:LVII)

²⁴² Cfr : «se confond à ce qui a été. Mélancolique, il s'empare du simple savoir, des données inertes, qui deviennent ainsi quelque chose de vécu, une expérience. Ce savoir senti se transmet de l'un à l'autre surtout de bouche à oreille » (PIC 2009: 15)

de un pasado irrecuperable pero revivable a través de la visión. Es decir, emociones suscitadas a través de las fotografías que remueven los escombros del pasado y con éstos se construye una situación temporal edificada en la ruina. La fotografía se articula, a su vez, como evidencia: aquello que estuvo pero que se ha ido; aquello que existió y ya no está. Un espacio de un deseo que palpita y la distancia torna perenne la presencia de lo que está paralelamente en otro lado.

E. Fotoratura y Litegrafía: la alegoría de la roca

Retomando el hilo de lo anterior, en el último capítulo de *O ato fotográfico*, Dubois profundiza la cuestión de la palabra y la fotografía en la obra del artista Denis Roche. En ésta la particularidad reside en la estrecha relación entre la escritura y la fotografía y de aquí surge la paradoja de una suerte de euforia o éxtasis que se combina con una sensibilidad sentimental y emocional. Para entrar de lleno en este tema, que también nos acerca a nuestro punto de interés en la investigación, Dubois trae a mención la alegoría de la roca como experiencia del principio interior ya que de algún modo se trata de “encuadrar” el movimiento interior. Si lo conectamos con la *ars memorie*, tiene sentido pensar en esta alegoría también como manera de experiencia de la lectura y de la visión de la imagen.

Existen tres instancias de conceptualización previas al análisis textual y fotográfico que el autor señala: en primer lugar, tener en cuenta la obra literaria en sí; en segunda instancia, dar paso a la obra indeterminada como aquella que condensa ciertos depósitos sean técnicos o relativos al saber (texto-fotografía y viceversa); por último, las *Photolalies* en tanto refieren a la fotografía y al pensamiento de la escritura. Dicha conjunción, funciona como interferencia afectiva en el acto fotográfico y de escritura así como de sus respectivas materialidades. Para Dubois, la conjunción entre literatura y fotografía que podría ser “fotoratura” y “litegrafía”: el texto se torna textualmente fotográfico y viceversa.

Ahora bien, ¿De qué manera la incorporación de imágenes en la literatura contribuye a visualizar el *nostos* en la configuración de la ciudad? ¿Cómo leer la *fotoratura* y *litegrafía*? ¿De qué manera la fotografía contribuye a la teoría de la noción de retorno? A partir de estas cuestiones, se plantea como problema principal el siguiente argumento: los textos verbales y las fotografías interaccionando en sus materialidades discursivas dan cuenta de la sobreposición de ciudades, personajes y territorios discursivos sitiados por fronteras imaginarias. Por este motivo, interesa anclar un eje en torno a estas narrativas haciendo especial hincapié en la inclusión de la fotografía como elemento que contiene rasgos propios dentro de las teorías de la imagen.

La incorporación del dispositivo fotográfico consiente un divague por lugares comunes del pasado que se plasman en la grafía, o sea, en la escritura. En *BSAS* podemos observar cómo el *nostos*, es decir, la pena causada por la distancia que produce cierta tristeza melancólica generada por las huellas de la memoria, se construye en un viaje literario basado en aquellos recuerdos que testimonian una realidad y que permiten la perennidad del presente.

...Ciudad moderna, los domingos tienen esa penetrante tristeza enmascarada con gritos y risas y el mejor traje, tienen la caída de hombros del que vagamente busca escapar a la alienación de la semana y de la vida, encontrar una reconciliación que todo le niega y que solo la esperanza vestida de gol o de batacazo le muestra desde lejos (CORTÁZAR, BSBS: 1968)

Entre ficción y testimonio, el desarraigo se interpreta con mayor o menor distancia de acuerdo a la invocación de la imagen: “¿Con qué derecho se entra a la ciudad que es sueño y es distancia, simulacro de reflejos? Ella misma contesta y consiente, también Buenos Aires es una abstracción” (CORTÁZAR, 1968). La fotografía traza un recorrido por la ciudad y va configurando un territorio urbano caracterizado por una suerte de modernidad periférica (SARLO: 2003). Las fotografías crean una visibilidad de Buenos Aires y cierto *habitus* social característico acentuado por sus habitantes y la vida cotidiana porteña. El acto de narrar, pone en movimiento la memoria y el pasado se vuelve presente, acortando las distancias físicas, la ciudad se torna un “aquí” simbólico: “Decir Buenos Aires es decir el mundo, ahora” (CORTÁZAR, 1968).

La fotografía se transforma en recuerdo palpable: existe una obsesión, hecha de la distancia en la proximidad y viceversa que le da el toque de aura y hace de ésta el equivalente del recuerdo (DUBOIS, 2010: 313-314). Desde esta perspectiva, en el intersticio desde el cual leemos la imagen y la palabra, la fotografía funciona como imagen mental y el texto verbal como trazo de la memoria y modo de reflexión: “También yo la invento desde aquí, desde fuera como cualquier otro, más cerca quizá que otros. Buenos Aires, como toda ciudad, es una metáfora; nace a la realidad por el contacto de términos distantes y extranjeros, de alianzas secretas” (CORTÁZAR 1968).

En el acto de recordar a través de la imagen, se establece un vínculo entre imaginación identificadora y razón distanciada. El *pathos* se cristaliza en los “accesorios animados” y el impulso emotivo que está en su origen (RECHT, 2012: 21). Gracias al arte, la conciencia de esta distancia puede revertir una función social durable. La memoria juega del todo un rol considerable ya que ella libra al sujeto de los modelos opuestos. Igualmente, la recurrencia a la infancia y los lugares comunes son recorridos frecuentados en el atlas cortazariano: “De los

porteños se podrá decir que no hemos hecho gran cosa y a lo mejor es cierto, pero nadie nos quita la fiaca, madre de la poesía, amiga de la silla en la vereda y de tanto mate amargo” (CORTÁZAR, 1968).

Desde esta lectura, la fotografía como depósito o como dispositivo, como imagen o como acto, como acto-imagen actualiza (activa) el trabajo textual. La fotografía en su materialidad y como disciplina se establece como modalidad del ser, saber y hacer basándose epistémicamente en el sujeto dentro del cuadro (tiempo cerrado) en movimiento. Esto es lo que conforma el precipicio en el centro de la roca.

Respecto a la escritura, entonces, la representación fotográfica plantea una doble acepción: por una parte está próxima a su objeto dada su evidencia física y mantienen a su vez cierta distancia. Para quien mira, esta escisión produce una reacción íntima y distante. La imagen tiene una intimidad construida en la realidad hecha de la distancia en la proximidad, ausencia en la presencia según Dubois²⁴³. Con *photolalies* se refiere a las relaciones de dos imágenes, desdoblamiento y redoblamiento interno a la imagen y al trabajo de montaje o lo que sería un “entre imágenes” (DUBOIS, 2010: 353-354) con una distancia visible, excesiva.

Por su parte, Sebald formula una noción de la “alegoría de la disposición de la verdad”. Dicha alegoría se construye a partir de la experiencia relacional que moldea la subjetividad “Quien se adentra en esta ciudad nunca sabe qué va a ver a continuación o por quién será visto al momento siguiente” (SEBALD, V, 2010: 52). El escritor además afirma trabajar con la prosa como estilo literario que en tanto prosa de la imagen fomenta la alegoría que encarna la dialéctica de lo discontinuo y lo continuo. (PIC 2009: 14)

A lo largo de esta quinta parte hemos desarrollado el concepto de *nostos* pensado como un viaje por imágenes tanto mentales como palpables, como la emoción y sensibilidades que este viaje causa, entre la experiencia de lo vivido y el torbellino del pasado que torna abriendo el horizonte de imágenes estáticas. La causa se debe, en gran parte, a que es un proceso que incluye la lejanía, que suscita una dinámica de aquellas imágenes paralizadas a partir del recuerdo que activa el mecanismo de la memoria y de allí emerge una escritura signada por el *nostos*. Una distancia que no es sólo física sino que es parte de la subjetividad caracterizada por ser y pertenecer así como al mismo reverso que esto implica: el no-ser y el no-pertenecer.

243 Esta última asociación recuerda la paradoja visual de la cual habla Didi-Huberman al mencionar al aura de Walter Benjamin.



Figura 44 (arriba, der):
Entre Córdoba y
Florida; *Buenos Aires,
Buenos Aires* (1968)

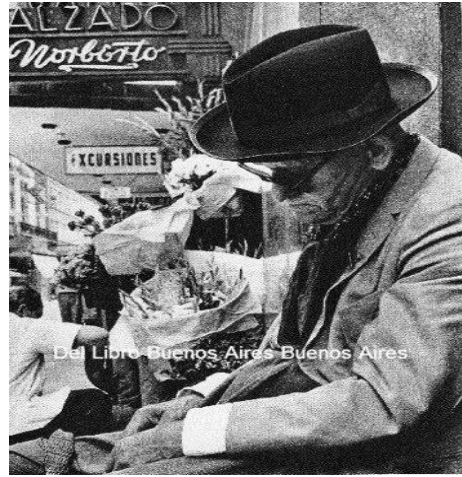


Figura 45 (arriba, izq):
Edificio Alea. Leandro
N. Alem y Viamonte..
*Buenos Aires, Buenos
Aires* (1968)

Figura 46: (Centro, der)
Plaza de Mayo, Cabildo e
Intendencia Municipal
*Buenos Aires, Buenos
Aires* (1968)

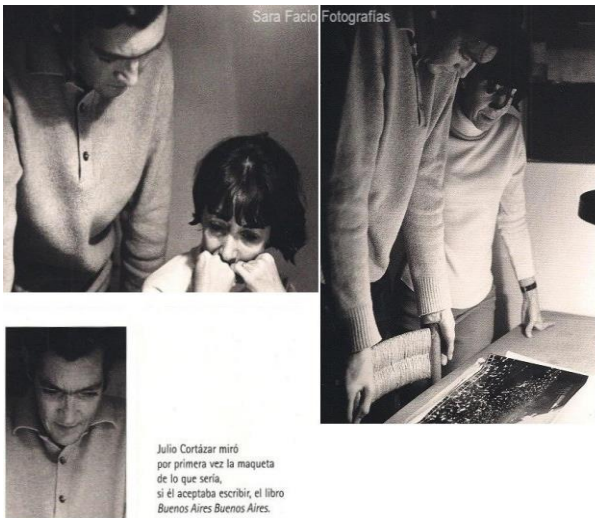
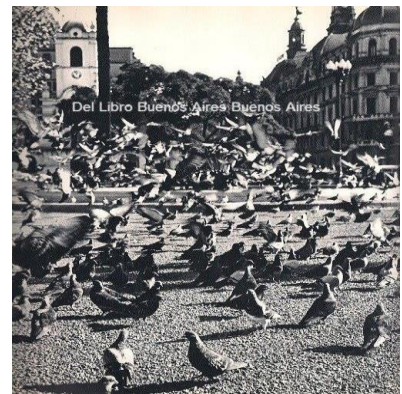


Figura 47: Instituto
di Tella
*Buenos Aires,
Buenos Aires*
(1968)

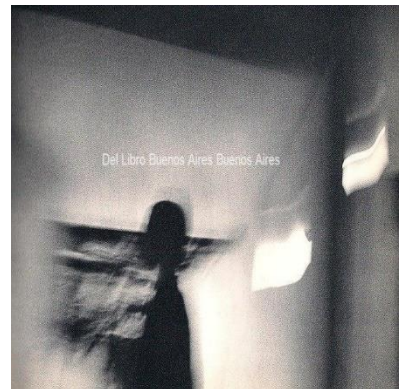


Figura 48 (arriba):
Julio Cortázar y su esposa Carol Dunlop observando la “maqueta” previa al libro.

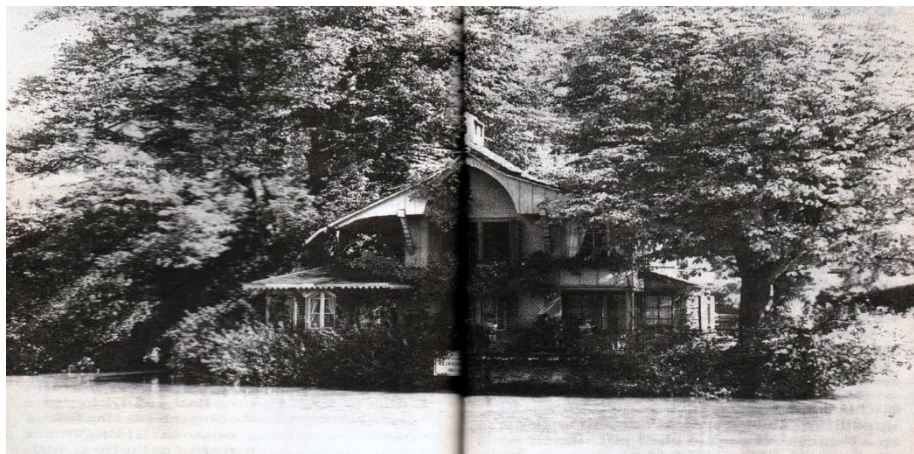


Figura 49(arriba, der):
Fotografía del protagonista en su niñez
En: *Austerlitz*, Sebald (2012)
Pág. 184

Figura 50 (arriba,
izq): Estudio de
Austerlitz.
En: *Austerlitz*,
Sebald (2012)
Pág. 15



Figura 51: *Vertigo*. W.G Sebald, P. 113
Figura 52 : *Il passeggiatore solitario*, W.G Sebald, Pág. 9



PARTE V

TERRITORIOS CORPORALES

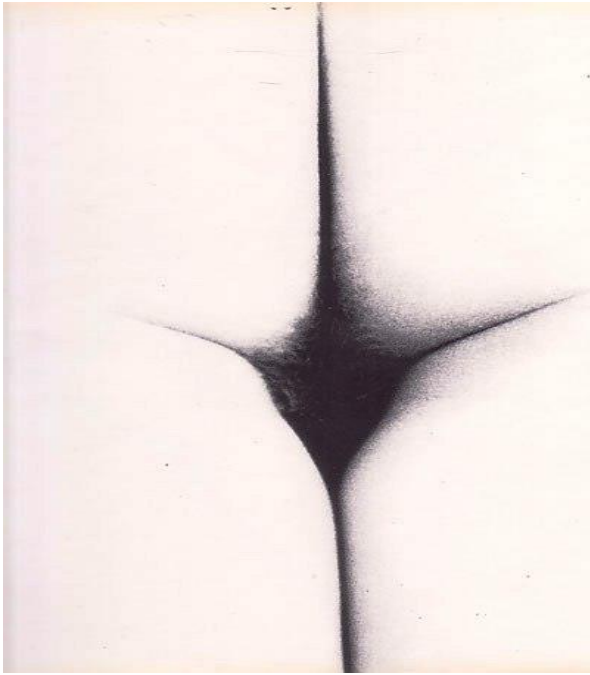


Figura 53
Fotog. de Frédéric Barzilay
“Carta al viajero”.
Territorios (2002), Pág.139

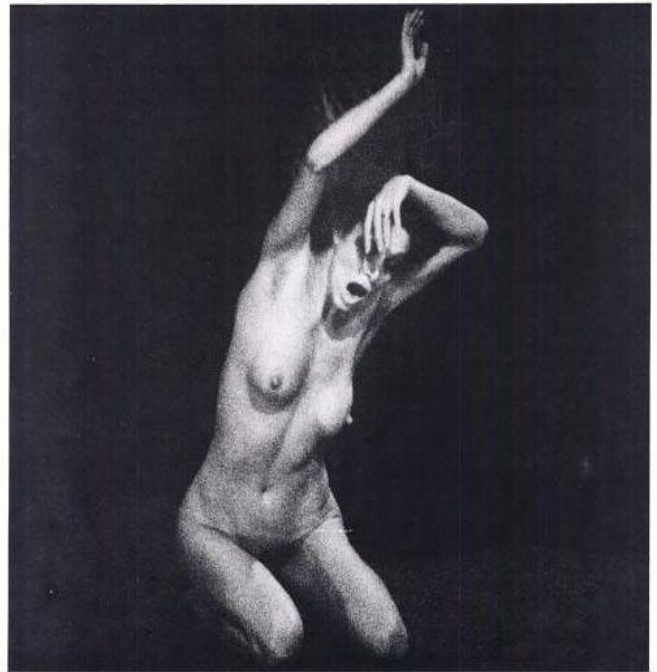


Figura 54: Rita Renoir.
Fuente: “Homenaje a una joven bruja”.
In *Territorios* (2002) Pág. 25

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entre-abriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja. Me mirás, de cerca me mirás, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio

Rayuela

Iniciamos esta parte con una cita del reconocido libro de Julio Cortázar *Rayuela* publicado en 1963 cuya estética, para decirlo a grandes rasgos, revolucionó la novela y el estilo lúdico de escritura. Así como la novela recrea e innova la literatura en general, también lo hace dentro de la propia narrativa cortazariana: hay un antes y después de *Rayuela*. Es interesante notar aquí la identificación de narrativas emergentes de diversos territorios de la imagen, perceptibles ya en algunos trazos de esta obra.

En el pasaje se identifican varios aspectos que giran en torno a la mano y el ojo: la sensualidad ligada a la acción de dibujar, delinear el cuerpo, la forma de observar y de tocar como intercambio permanente, estimular todos los sentidos. Percibimos que la vista se construye a través del juego de miradas que gira en torno a calibrar la distancia y el procurar contacto. El olfato, también es un sentido que entrecruza lo táctil y lo visual, tal como se señala en alusiones al “perfume viejo”, por ejemplo. El tacto está presente en todo lo que implica el ritual erótico “tocar con la lengua”, con los ojos, acariciar, morder. También el gusto se adhiere a la conformación de la imagen-táctil: allí en las bocas que se encuentran y separan entre ritmos de la respiración. Lo sonoro -que se traduce aquí como silencio-, que calla y habla, que envuelve lo corporal en vibraciones. En resumidas cuentas: he aquí el recorrido de las cuatro categorías de imágenes que confluyen para destacar la configuración corporal.

El juego de los cíclopes como experimentación de/con la percepción de sí y del otro, de mirar y dejarse guiar a partir de un ritual ocular para explorar la corporalidad del otro, para dibujarla en la ceguera lúcida de los amantes. Todos son rasgos que aparecen en la cita y dan cuenta del gesto de escribir a través de imágenes. Escritura que se caracteriza por tocar los ojos mientras los ojos son tocados por la misma lectura.

Hay un pasaje cortazariano que según nuestra perspectiva funda la mirada erótica del acecho²⁴⁴: una búsqueda a partir de la observación, una mirada que está alerta y procura el contacto. Seducir deviene una tarea tensa y no una actividad de placer: estar atento del otro, estudiar sus movimientos corporales, observar cuidadosamente para leer los signos del cuerpo y la mirada que tiene que ver con el ritual sexual que no garantiza la entrega del otro. Se complejiza el deseo en una tensión que nace de la mirada al acecho.

Los territorios corporales de Cortázar también dejan leer entrelineas un deseo signado por una resistencia. Dicha resistencia también está en puja con la imagen que se vuelve deseante y entra en la dinámica erótica. Sin embargo, el contacto es sutil, apenas sexual, más bien gira

²⁴⁴ Hemos remitido previamente a la mirada que se encuentra al acecho; la tensión en la mirada que busca seducir y captar o atrapar el cuerpo a raíz de la conquista de la mirada ajena se trabaja en el libro de Perlongher *O negócio do michê. Prostituição viril* (1987).

en torno a este acecho de la mirada del otro y la percepción táctil marcada por el recorrido visual.

No sé, contra esa sospecha vertiginosa se alza en mí la permanencia de los mismos murmullos, las mismas fragancias, las mismas texturas de la arena, el mármol, el musgo. Poco me importa, créeme, si esta sospecha tiene alguna realidad, si mi viaje se ha cumplido o se cumple en territorios que creí uno solo. Sé que estoy en él, que un día entré en su lenta danza recurrente y que su espiral y yo somos el mismo ir y venir de un aliento que aleja y atrae, toma y deja. País de dulce orografía, de sabores naciendo al término de un día que no acaba, país sin palabras. De éstas que te envío haz lo que quieras, yo elijo el silencio del tacto y el perfume. Los labios y la lengua callan contra otra lengua y otros labios; todo vive otra vida en este país (CORTÁZAR, 2002: 140).

Asistimos a la metamorfosis de las transformaciones a través de la percepción. Que significa participar de una literatura que abre su *orografía*²⁴⁵ y estimula los sentidos, alternando las formas de escribir lo táctil. Es un ejemplo de lo que denominamos como imagen-táctil que desemboca en la corporal: brota de la palabra y de la imagen entrelazadas.

A. Corporalidad visual

*Prenez et touchez, mangez des yeux,
ceci est mon sens répandu pour vous,
ressuscité en peinture,
sang du sens versé vermillon*
Jean-Luc Nancy

Es preciso insistir que con la noción de imágenes corporales se alude a la construcción de éstas en la literatura relacionadas con la sensualidad, el erotismo y la sexualidad, ya sea por medio de la inserción de dispositivos visuales (en general, fotografías o dibujos) o en la lectura del texto que toma cuerpo al ser leído y la imagen se erotiza en este acto. Se incorpora un campo novedoso en la producción de Julio Cortázar cuando se cruzan imágenes corporales y texto²⁴⁶.

²⁴⁵“Orografía” es un término inventado por Cortázar en el ensayo “Carta al viajero” en *Territorios*. Remite al intersticio entre orificio y geografía.

²⁴⁶ En el artículo de José Amícola “Cortázar: 'The smiler with the knife under the cloak' (2000) el crítico literario declara abiertamente: Cortázar tiene una deuda con J. L. Borges. Dicha deuda -dice- viene de la representación sexual en la literatura argentina caracterizada e influenciada por el falocentrismo griego. Sostiene que la tradición de la sexualidad confluye en la obra de Cortázar dado que “se autoposiciona en un universo prefoucaultiano, maniqueamente falocrático” (AMÍCOLA, 2000: 2).

Amícola agrega que Cortázar y la literatura de los '60 están más familiarizados con las lecturas de Georges Bataille y del psicoanálisis. Esto es lo que permite y legitima, según este juicio, el hecho de que Cortázar escriba sobre la corporalidad y la sexualidad diversamente al estilo borgeano y sin embargo, no se desprende totalmente de la exaltación de la dominación masculina y los roles sexuales:

El erotismo a través de lo visual transforma al lector en un viajero por el cuerpo tocado por los ojos. Es decir, en “un ser dotado de mirada, pero no de voz, que terminará convirtiéndose en irremisiblemente en confidente y a veces cómplice de las imágenes que se reflejan en su retina” (LEDESMA PEDRAZ, 2000: 1).

Establezcamos un repaso de las expresiones corporales de *Territorios*: encontramos fundamentalmente diversos dispositivos visuales entre los cuales se destacan la fotografía, la reproducción artística y el dibujo. La estructura se dispone en lo que son llamados “territorios”: una suerte de discursos que luchan por su lugar entre el relato y el ensayo. Cada sección se ancla en la figura de algún artista, fotógrafo o escritor, y desde esta imagen inicial se entra en determinada área signada por una serie de imágenes que desencadenan una narración.

Como ya hemos notado previamente, dichas narraciones no siempre están directamente ligadas con la imagen o con la figura, sino más bien con la caracterización del territorio. Por ejemplo, en el territorio de Pierre Alechinsky se enfatiza en la línea y el color como creadores de movimiento; mientras que en el territorio de Rita Renoir se explora “la impugnación, el cuerpo femenino como mero objeto” (CORTÁZAR, 2002: 16) en torno a la danza dramática expuesta en las fotografías de la actriz.

La narrativa funda un territorio material cuando se entra en la corporalidad visual y textual cuyo ingreso es realizado por uno u otro. El lector-espectador experimenta un goce ante la visión de este atlas que exhibe diversas imágenes, en un tamaño que jerarquiza y ocupa el espacio textual. Hay algunos territorios en los cuales lo corporal es evidente porque el cuerpo está a la vista, expuesto. En particular “Carta al Viajero”, dedicada a Frédéric Barzilay, “La bruja” que es el territorio de Rita Renoir y aquél de Hugo De Marco cuyas reproducciones se acompañan con una serie de poemas.

En “Carta al viajero” el país orográfico se construye *por, a partir de y a través* de las fotografías. No es que ilustran la escritura sino que se homologan en un diálogo del país (el discurso) del viajero (lector) que mira las fotografías (imagen) y pasea por el cuerpo trazado por las imágenes (narrativa como territorio). Cuerpo entonces, cuya corporalidad se completa con lo escrito:

“La época en que vivimos -que a falta de un nombre mejor nos obstinamos en llamar “postmoderna”- ha traído a la visibilidad en el campo de las conductas sexuales tal variedad y matización, a la vez que tal rapidez en sus transformaciones, que cualquier clasificación peca de permanecer atrasada. Es evidente, además, que a partir del papel representado por Freud (y luego Lacan) en este dominio, el lenguaje es uno de los protagonistas de todos los planteos, así como también que desde *La interpretación de los sueños* y *Tres ensayos sobre la sexualidad*, la batalla se libra en el sentido de una “desnaturalización” de las premisas esencialistas.” (AMÍCOLA, 2000: 4)

... y mostrarte en otro nivel, en otros espejos, en pantallas y calidoscopios y proyecciones diferentes, el doble viaje del viajero y lo viajado, el flujo y reflujo en los que un desierto de arenas doradas y unas sandalias cesaban de ser diferentes o complementario, cómo darte a respirar el país en el que cada jalón es una fragancia diferente, seca y áspera en los bosques o las crestas rocosas, blanda y musgosa allí donde la sed y las aguas se buscan y confunden antes de un nuevo alto, de un nuevo adormecerse en la fosforescente noche de los párpados cerrados, de la boca perdida en una fuente de temblorosos peces. Sábelo, de alguna manera se cesa de andar en el país, el interminable avance se cumple desde murmullos y lentísimos tactos, ya no se piensa en llegar a esa cima que ofrece sus rampas sedosas porque bastará inclinarse para beber el rocío que duerme en la taza de una hoja, y al alzar los ojos se abrirán desde lo alto los valle más hondos (CORTÁZAR, 2002: 140).

A través de las fotografías se va trazando el recorrido perceptivo de la mirada por el cuerpo que el lector va siguiendo entre líneas. Adquiere sentidos de conquista, cuando la seducción se establece por la distancia o acercamiento a las zonas de este país-cuerpo que abre y cierra sus fronteras. La movilidad de esta percepción visual se identifica en diversos niveles: el cuerpo del lector-espectador (que pone el cuerpo); el divague ocular de un dispositivo a otro (la transición, el ritual intersticial) y en la “corporización” de texto e imagen en una narrativa (toma cuerpo).

En la narración se territorializan las faunas y floras de este país que deviene cuerpo; sus “peces” y “musgos” como tantos elementos minerales y animales, pasan a ser parte de la tensión entre esta palabra y la imagen que con “párpados cerrados” es capaz de percibir la “fosforescente noche”. La imagen táctil se crea dentro de esta narrativa cuyo territorio se inscribe en la apertura de los sentidos y su conexión con un universo donde dichos sentidos florecen en una zona de lo primitivo, que incluye lo animal y el mundo de la naturaleza.

... acatarlo representa el olvido de todo lo que sabíamos y sentíamos antes de llegar a este país, y sobre todo ser de alguna manera el país, viajar por algo que nos viaja, ya no las geografías pasivas y los relevamientos que habíamos previsto sino un doble ir y venir, una respiración de los bosques que responde a nuestro aliento, un calor de los valles que nace también de nuestra boca. (CORTÁZAR, 2002: 139)

Ensayo vuelto país y corporalidad hecha territorio: el discurso se impone como *geophilosophie*²⁴⁷ en términos de Deleuze y Guattari; o más bien como *geo-literatura* o territorio cuyas bases se erigen en los intersticios de las narrativas entre el ojo y la mano que viajan por la corporalidad. La narrativa toma vida en este “país” que entre el sentir y el saber se funda con “calor” “aliento” “respiración” que derivan en la boca como en el poema

247Recordemos que los autores aluden a la geofilosofía como una manera de territorializar los discursos y articularla con la imagen del pensamiento.

“Homenaje a Mallarmé”: “donde la boca que te busca/sólo te encuentra si está sola/bajo las crueles amapolas/de esa batalla en plena fuga” (CORTÁZAR, 1998: 134)

La boca, al igual que el ojo, es por tanto un órgano de deseo que busca el orificio por donde expresarse (el aliento, el gemido, o los actos de morder, gritar, susurrar, callar). El verbo hecho carne para Didi-Huberman (al igual que para Rancière), pertenece a las técnicas de la mirada dentro de una antropología del cuerpo. Desde su punto de vista la inteligibilidad que posee esta encarnación proviene de un desconocimiento de la carne y desde esta ignorancia nace la mirada de la imagen desde la abertura de la carne. Hay una semiología de la boca, en el sentido de lo que se pretende decir, pronunciar, gesticular y no necesariamente se hace. Esto queda entre el verbo y la carne; la imagen y la palabra (DIDI-HUBERMAN, 2007: 49-54).

Para completar esta interpretación, en el artículo “Cuerpo escrito, cuerpo a la vista” Joaquín Manzi afirma que en el erotismo la alteridad es ineludible porque el goce de los cuerpos proviene de atraerse y tocarse y esta acción es ajena a la reflexión “Con la metáforas que figuran la persistencia mamífera de lo humano, cesan las fronteras entre la apariencia social y la realidad somática para dar paso a un latido, una latencia que justamente prescinden de las palabras” (MANZI, 2003: 185). También se piensa como una zona abierta y erógena, donde la oralidad implanta su bandera entre lo sensual y lo vital:

El silencio, la tibieza y la inmovilidad parecían los signos de la tierra y de las aguas como en tantos países templados de nuestro globo. Sin transición perceptible, acaso en el negligente intervalo del sueño, otra manera de darse amaneció como una joven palma, como un volcán que brota del mar y mira por primera vez el cielo con su pupila de cíclope. No podría explicarte cómo lo sentí, cómo lo supe en esa zona donde el saber era también sentir pero en un plano despojado de toda referencia: contacto y olor y gusto y colores y murmullos tendiéndose desde una nada que me envolvía al incluirme, al volverme dador y receptor de esa cristalina telaraña suspendida en un presente puro (CORTÁZAR, 2002: 139).

A través de los sentidos se ingresa al territorio corporal que se va mostrando con la desnudez de las curvas expuestas en la fotografía. Desde un primer momento, el paso al territorio queda delimitado por lo que la imagen deja ver. Y al leer, la narrativa adquiere una sensualidad que caracteriza a este país, esta geografía de la vista “que devora” al instaurar el deseo y con éste querer delinear un mapa anclado en lo carnal.

B. Territorialidad del deseo y lo femenino

En el territorio de la joven bruja, el cuerpo de Rita Renoir se pone en escena a través de la fotografía en blanco y negro, y la expresión artística funciona como agente que transforma la actitud del lector u espectador (en realidad, se modifica la actitud del lector en esa tensión de posicionarse como espectador de la performance de Rita Renoir). Las series de fotografías de calidad expresionista, resaltan los rasgos del cuerpo delgado, desnudo, los ojos delineados: la mirada de la medusa.

Hay un goce del cuerpo que exhibe su deseo. Las fotografías traslucen ese goce y la palabra lo reafirma. La dimensión erótica se instala en este territorio como mirada y como poder mortificante y dislocante. Relacionada con la Medusa²⁴⁸ la atracción está ligada orgánicamente a la mirada, a la función de ver o *videre*²⁴⁹. Es así que el deseo se lee como la erección del órgano de la vista que hace afluir la sangre a las mejillas; así, el cuerpo desposeído de deseo no consigue habitarlo o resultar atractivo (CLAIR, 1989: 105)

Hablamos ya de los ojos de la medusa que petrifican, una mirada que atrae, seduce y mata. A la luz de esta lectura de Clair, la cabeza de la medusa es cortada por artificio y puede interpretarse este acto con la imagen de la Diva vulva. En la descripción del *striptease* de Rita Renoir se hace evidente el ritual de consagración del cuerpo abierto que apela al goce con la vista y a despertar el deseo del espectador. Este deseo se carga de tragicidad en la fotografía ya que se registran algunos momentos de la performance que exaltan el sufrimiento del cuerpo que reclama su lugar.

El reclamo o el ansia de dar vueltas esta mirada invertida, se puede leer como una intención de reestablecer el locus, el espacio alterado y la temporalidad anacrónica que disloca el cuerpo, en este caso en el texto. La restitución parcial de este locus se conjuga con las imágenes de la bruja:

²⁴⁸ En el poema “Helecho” incluido en *Territorios* se hace referencia a “máquinas de medusa” asociadas con lo efímero del paso del tiempo y la mirada vacía. La figura de la medusa se evidencia literalmente o implícitamente en la configuración femenina que se asocia con el erotismo y a la violencia en el ritual sexual. Como una presencia dominante a nivel de los sentidos más que corporal. La lectura de la mirada que bloquea el impulso creativo más que masculino entra en la lógica de la medusa en tanto figura de poder en lo que ve y registra: “máquinas de medusa y unicornio/en que se enreda el tiempo hasta arrancarle /la máscara sin ojos del instante /cuando caemos desde lo más hondo” (CORTÁZAR, 2002).

²⁴⁹ Alrededor de la cuestión visual, Jean Clair se apoya en la lectura de Michel Foucault quien sitúa los fenómenos del mundo visible en el interior de un dominio sin mirada. La mirada toma las formas de la realidad a través del placer y del goce que son asociados a la necesidad de la protección. Al respecto, M. Foucault coloca como ejemplo el pasaje del arte de los frescos a la modernidad para comprender esta transición de la mirada que siente placer y pasa a gozar.

...desde lo que otros llamarán pornografía, un martirio agresivo que hace trizas las convenciones más aferradas al sistema, la joven bruja dará la espalda al diablo, al público (uso dos palabras del teclado), se agachará hasta tocar el suelo para ofrecer la grupa a ese deseo que la humilla y la arranca a sí misma, su rostro asomará por entre las piernas, el pelo barriendo el suelo, la boca torcida en una mueca de *sabbath*, y el sexo se abrirá como una almendra (CORTÁZAR, 2002: 22)

Por un lado, se encuentra la figura emblemática de la medusa, que al igual que el cuerpo de la actriz que se exhibe en su locura, generando un deseo con su mirada perdida en la dramaticidad; igualmente la seducción pasa por su desnudez despojada de pudor que lo torna un cuerpo atrayente. Respecto a esto, cabe recordar que las bases de la representación occidental se edifican en torno al mito de la Medusa. De este modo se funda un mito que establece el reino de las imágenes e instaura el culto de las efigies; en este sentido se afirma como un mito que abre las posibilidades a toda representación (CLAIR, 1989: 217).

En el plano fotográfico, en estos territorios, los gestos de devorar los ojos y con los ojos, proviene de la contemplación. *Eptopteia*, en el sentido asignado por Jean-Luc Nancy: el ojo que se plantea en plena fase como si fuera el centro de la arrealidad. (NANCY, 2000: 42). A nuestro juicio, la arrealidad que se contempla aquí, es aquella que remite a la posibilidad de devenir mujer:

.... cómo el erotismo de tu biblioteca que es la nuestra se viene abajo en una lenta lluvia de polillas frente a un gesto tras el cual todo debería ser pensado y vivido de otro modo, porque lo que estamos viendo no es erótico y sólo podría serlo para masturbadores y funcionarios de carrera; en ese tablado hay un signo, ese atroz nihilismo abre una de las muchas puertas de la revolución por venir (...) otra manera de mirarse, otro camino al orgasmo y al verbo, otra edificación del socialismo del cuerpo liberado... (CORTÁZAR, 2002: 24)

“Otra manera de mirarse, otro camino al orgasmo y al verbo, otra edificación del socialismo del cuerpo liberado” nos dice arriba Cortázar. Ese *otro*, sin especificarse respecto a quién y a qué, desde nuestra lectura, se vincula con la construcción de la alteridad que se inicia en la apelación del cuerpo dramático de la mujer que clama por su liberación sexual (Rita Renoir). Cortázar intenta transgredir su propia narrativa para ingresar a aquella que funda un territorio corporal, en este caso, a través de la violencia del deseo. Dicha violencia es una exaltación de una performance que subvierte el cuerpo reprimido y no necesariamente tiene una connotación despectiva.

Asimismo, Joaquín Manzi formula que en la práctica y contemplación de la fotografía se exploya un laboratorio pulsional, es decir, la constitución de un lugar del revelado y

revelaciones de los deseos tanto del cuerpo ajeno como del propio (MANZI, 2003: 192). Al contemplar las fotografías de este territorio cortazariano, se evoca la danza del sexo femenino, es decir, al sexo como deseo, como provocación, como invitación a observar un cuerpo dramático y en su desnudez, y a la violencia que esa atracción provoca.

Cabe agregar que para José Amícola, en la producción de Cortázar se identifican los lineamientos jerárquicos de la cultura griega que “presta atención a las “perversiones” (entendidas éstas como las situaciones de elección de objeto sexual donde no se ponga en juego la genitalidad destinada a la reproducción)” (AMÍCOLA, 2000: 8). Justamente, en el ensayo sobre Rita Renoir, se “hace del escenario un sillón ginecológico; de sobra sabe las ambivalencias del terreno” (CORTÁZAR, 2002: 26). En este sillón ginecológico se enlaza con el argumento esbozado por Amícola: en la representación literaria, el goce clitórico es de menor valor que el vaginal que proviene de cierto pudor sexual. Según él, existe una gran ruptura de la narrativa cortazariana respecto a este punto porque abre una veta de escritura en la literatura latinoamericana orientada hacia la sexualidad.

Siguiendo en esta dirección, se añade que la encarnación de la libertad del sexo femenino como triunfo de una lucha social, también es una conquista textual. Sería textual, en el sentido de que se abre una narrativa iconotextual que pone en relieve un discurso que se permite jugar en las interzonas. El cuerpo-escritura de la figura de Renoir, coincide con la “Emocionalidad, pasividad y primitivismo” que desde la lectura de Amícola se asocian con atributos femeninos que aún persisten en el imaginario social y por ende, literario. Por esto “Cortázar se ubica en esta estetización del acto sexual durante los años 60, rompiendo fuertemente, por cierto, con la tradición del siglo XIX” (AMÍCOLA, 2000: 8)

Si los '60 marcan una estetización del acto sexual en la literatura, en el campo de la fotografía, las configuraciones del cuerpo también tienen su propia marca en la corporalidad estética. En una suerte de genealogía del cuerpo y la figura humana, es en la fotografía de los años '60 donde la subjetividad encuentra en la materialidad fotográfica una manera de tomar cuerpo (GRAZIOLI, 2009). En esta superficie que funciona como huella o trazo -dice- se autoproyecta la corporalidad. Los '60 según Grazioli aúnan dos características: el consumo y el imaginario

Se abre la puerta para la renovación de la inspiración surrealista en la dirección onírica de la relación con la realidad: la fotografía se da vueltas otra vez en un registro que no existe, o en todo

caso, que existe pero está reprimido de manera que sirva de pretexto, ilustración o huella del propio imaginario.²⁵⁰

Resulta pertinente notar que hay una resemantización del erotismo en la lectura del cuerpo a cuerpo. En el proceso de lectura de la imagen corporal, notamos una interpretación de la misma, es decir, una fuente de experimentación literaria tanto como motor de análisis a un nivel teórico sobre la corporalidad:

...un texto que reniega con un pasado que la volvía de sobremesa, ella que denuncia un erotismo capaz de integrarse a la existencia, acorralado entre las sábanas y puertas cerradas (...) franquea el límite aparente de lo erótico a lo obscuro sabiendo que ese pasaje contra toda convención equivale para ella y ojalá para otros, a la abolición del límite, a la denuncia de su mentira más profunda (CORTÁZAR, 2002: 24, 26)

El límite que consigue borrar la actriz aquí se construye en la oscilación de lo obscuro y lo erótico de espaldas a la convención. En desterrar ese silencio en la representación de algo fuera de escena (*Ob-sceno*) y a lo largo del proceso de escenificación, la fotografía reproduce el montaje de la noche de la performance de Renoir. Se replantea entonces, la interpretación superficial de la imagen: ésta no representa el desnudo y lo erótico en forma banal sino que hay en esa corporalidad a la vista una serie de sentidos que el cuerpo transmite en la performance que monta una transgresión. En conexión con este aspecto, Cortázar se propone desplazar o más bien, desterrar el tabú de narrar y mirar la sexualidad. La mirada recae sobre los cuerpos desnudos:

...lo que estamos viendo no tiene nada de nuevo, ocurre en toda alcoba feliz, entre toda pareja enamorada, qué mujer o qué hombre no ofrece su entero cuerpo al juego de los nueve orificios que ensalzan los textos indios, de los cinco sentidos que bañan y celebran el mapa de la piel y los olores y los gustos y las quejas del delirio (CORTÁZAR, 2002: 24)

Territorios de diversos modos en conjugación con las artes visuales, incorpora la imagen para que se pueda “mirar” la materia de escritura. A su vez, en la selección de territorios

²⁵⁰ (Cit: “Si apre la strada a un rinnovamento dell’ispirazione surrealista nella direzione onirica del rapporto con la realtà: la fotografia si rovescia così un’altra volta in una registrazione di un mondo che non c’è, ovvero che c’è ma è ripreso in modo da servire da pretesto, illustrazione o traccia al proprio immaginario”(GRAZIOLI, 2009: 235). Esto se debe, por ejemplo, a que en el área del arte el *pop-art* refracta las imágenes relativas al consumo como “el proceso de producción, como propio argumento. La sociedad del espectáculo triunfa en todos los niveles, y mientras es criticada radicalmente por el Situacionismo e por los movimientos juveniles que se manifestarán en las revueltas del ’68, se difunde a niveles más microscópicos dentro del comportamiento y, de hecho, en el imaginario” (Cit: “il processo di produzione, come proprio argomento. La società dello spettacolo trionfa a tutti i livelli, e mentre è criticata radicalmente dal Situazionismo e dai movimenti giovanili che sfoceranno nelle rivolte del Sessantotto, si diffonde ai livelli più microscopici fin dentro nel comportamento e, appunto, nell’immaginario individuale”(GRAZIOLI: 239)

en los cuales indagamos, las imágenes corporales construyen, de forma recíproca, los territorios literarios. Como venimos viendo, con respecto a la fotografía en los relatos de Cortázar; la incorporación de imágenes muchas veces se parangona con la construcción erótica y el sensualismo²⁵¹. En algunos cuentos de *Último round*, la inserción de imágenes se vincula con la historia literaria y con las formas sensuales mientras que por otra parte, en el libro *Prosa del observatorio* prevalece una clara experimentación literaria a partir de la sugestión fotográfica, es decir: la fotografía en este caso es parte inherente del proceso escritural.

En estos libros, la fotografía ocupa el lugar de la imagen privilegiada en la selección de relatos que se vinculan con lo corporal. En tanto dispositivo visual, la fotografía se articula como un elemento que disloca la mirada del lector y de alguna manera en los territorios corporales, el lector roza los límites de la espectacularidad. Ese traspasarse de roles deriva en la performance como una forma de exhibir o mostrar la mirada dislocada. Esta mirada se mezcla entre las letras y las fotografías. Por lo tanto, hay que poner el cuerpo para conseguir el ingreso a los relatos que nos imponen una postura confusa a nivel visual.

C. Imágenes corporales: Georges Bataille

“Elle se branlait sur la selle avec une brusquerie de plus en plus forte. Elle.., ’Avait donc pas plus que moi épuisé l’orage évoqué par sa nudité” (CORTÁZAR, 1969). Esta es la cita que abre “Ciclismo en Grignan” extraída de *Histoire de l’oeil* de Georges Bataille. En francés, sin ninguna traducción, la cita aparece debajo del título, lo que podría sugerir, un posible lector culto de francés y de la filosofía y literatura francesas. Como ya aludimos más arriba, Cortázar no sólo tenía conocimiento de la obra de Bataille, sino que además era un gran lector de éste y sus producciones con acercamientos a la sexualidad y el erotismo en parte se ven influenciados por esta “mirada erótica batailliana”²⁵². Cabe destacar también que pese a

²⁵¹ Hay un doble juego de la imagen entre separación y parecer, lo “otro” y el “entre” que para el filósofo conforman la economía del deseo. La imagen no culmina en el deseo en sí mismo sino que se desdobra en la aflicción o pathos de la ausencia y del poder de la muerte y por otra parte el deseo que es el pathos del poder de la vida (DIDI-HUBERMAN, 2007 : 36)

²⁵² No parece haber ningún problema en dejar por sentada la admiración por la producción de Georges Bataille que Julio Cortázar tiene: “... si después de leer un cierto libro de Georges Bataille yo hubiera bebido una copa de vino en un café de Grignan, la chica de la bicicleta no se habría situado antes, con esa aura que cierne los instantes privilegiados; al establecer un enlace entre el libro y la escena, la memoria hubiera tejido la malla casual...” (CORTÁZAR, 2002: 24). Es decir, una lectura que evidentemente afecta la manera de posicionarse frente a ciertas prácticas e intercambio interpersonales.

que entra en la trayectoria de lecturas cortazarianas, Bataille en el universo hispano se traduce y se conoce más tarde que la fecha de publicación de *Último Round*.

Habría “momentos Bataille” en la experiencia de narrar lo que se ve, como si hubiera “escenas Bataille” para ser narradas de un modo marcado por su estilo y pensamiento: “llegué a París y cuatro días después alguien me prestó *Histoire de l'oeil* de Georges Bataille; cuando leí la escena de Simone desnuda en la bicicleta alcancé en toda su salvaje hermosura lo que tratan de alentar los primeros párrafos de este texto, tal vez demasiado ciclista” (CORTÁZAR, 2002: 26) Es difícil afirmar que la influencia de Bataille en “Ciclismo en Grignan” es un determinante *de facto*. Pero tal cual se lee en estas citas, en el relato directamente se propone la mirada de Bataille como un enfoque particular.

Georges Bataille fue un filósofo y escritor, que de cualquier manera se encuentran interpenetrados los dos oficios y de hecho, confluyeron en la transformación de las concepciones de erotismo y transgresión, por ejemplo (sólo por citar dos aspectos relevantes en el presente estudio). “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” en “Último round”, también se inicia con una cita de Georges Bataille pero esta vez de su reconocido libro “L'Erotisme” (El erotismo)²⁵³.

Todo lo antes dicho se repite de la misma forma: cita en francés original. La referencia define la noción misma de erotismo según el filósofo: “*L'erotisme ne peut être envisagé que si, l'envisageant, c'est l'homme qui est envisagé*” (citado por Cortázar, Tomo II UR, 58). En ambos casos, las citas que introducen el texto funcionan como umbral hacia un territorio que promete ser erótico.

En “Ciclismo en Grignan” podemos dar cuenta del efecto que juega la fotografía en relación con la escritura y su significación erótica. Se percibe la entrada del elemento erótico en el cuento. Las fotografías incluidas se componen de las sombras de partes de bicicletas, y el texto juega sus sentidos:

Estaba de perfil, casi de espaldas por momentos, y al hablar, subía y bajaba, livianamente en la silla de la bicicleta (...) Ya no miré más que eso, la silla de la bicicleta, su forma vagamente acorazonada, el cuero negro terminando en una redondeada y gruesa, la falda de liviana tela amarilla moldeando la grupa y ceñida, los muslos calzados a ambos lados de la silla pero que continuamente la abandonaban cuando el cuerpo se echaba hacia adelante y bajaba un poco (...) a cada movimiento la extremidad de la silla se apoyaba un instante entre las nalgas, se retiraba, volvía a apoyarse (Cortázar, 1979: 72-74) [Ver Imagen 58]

²⁵³De hecho, en *El erotismo* (BATAILLE 2006) se interpreta la ligazón que existe entre el erotismo, el sacrificio, la violencia, la muerte y el exceso.

Aunque parezca arriesgado en una primera lectura, se propone la siguiente premisa: la mirada dislocada no sólo surge de observar el intersticio a través del cual dialogan el texto y la imagen; además, en dichas narrativas que emergen de esta interzona, los territorios como el corporal por ejemplo tienen una influencia en los escritores del corpus, en las imágenes corporales presentes en la poética de Georges Bataille.

La influencia de Bataille en la construcción de las imágenes corporales en Cortázar se vincula con la sensación de percibir el cuerpo y los sentidos como agentes o factores que posibilitan dicha percepción. En el párrafo extraído de “La experiencia interior” la palabra y la visión se intercambian en sus maneras de ser percibidas en sus sonoridades y silencios así como en las visiones o en la ceguera:

Tal es en nosotros el trabajo del discurso. Y esta dificultad se expresa así: *la palabra silencio es también un ruido*, hablar es en sí mismo imaginar conocer, y para no conocer haría falta no hablar ya. Aunque la arena hubiera permitido abrirse a mis ojos, he hablado: las palabras, *que no sirven más que para huir*, cuando he dejado de huir me reenvían de nuevo a la huida. Mis ojos se han abierto, es cierto, pero hubiera sido preciso no decirlo, permaneciendo fijo como un animal. He querido hablar, y como si las palabras llevaran el peso de mil sueños, suavemente, como fingiendo no ver, mis ojos se han cerrado (BATAILLE, 1986: 23)

Es decir que la narrativa adquiere una corporalidad y un sentido justamente porque es un sentido que surge de la fricción del dispositivo que como argumentaba Foucault refiriéndose a lo escrito y la imagen del cuadro de Magritte: no se trata de dos enunciados, sino de uno solo. Convergen dos elementos que crean un sentido en su misma fusión. Si tal tensión no existiera, no podríamos llegar al momento erótico que se nos pone frente a nosotros. El hecho de que las imágenes estén seleccionadas para tal procedimiento de escritura, hace que como lectores no podamos ignorar la influencia de Bataille y adjudicarla como una competencia de conocimiento para la interpretación de los relatos. Esta reflexión, nos trae a mención lo que dice Didi-Huberman respecto a las imágenes que se abren como nuestro cuerpo cuando las mira.²⁵⁴

Las imágenes se abren y se cierran como nuestro cuerpo que las ven. A medida que nuestros párpados parpadean para ver mejor, por entonces, la imagen todavía contiene sorpresas. Como nuestros labios cuando buscan sus palabras para ofrecer sus palabras a su mirada, ya sea ésta muda (...) Estamos delante de las imágenes como delante de cosas extrañas que se abren y se

²⁵⁴Al observar la imagen que dialoga con el texto, la narrativa emerge de aquella imagen abierta que bien define Didi-Huberman: “Decir que las imágenes se abren como los cuerpos que los ven, es decir que las imágenes son creadas por nosotros a nuestra imagen: no sólo a la imagen de nuestros aspectos, sino a la de nuestras acciones, nuestras crisis, nuestras propios gestos de apertura” (Cfr: “Dire que les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent, c'est dire que les images sont créées par nous à notre image : non pas seulement à l'image de nos aspects, mais à celle de nos actes, de nos crises, de nos propres gestes d'ouverture » (DIDI-HUBERMAN, 2007: 30).

cierran alternativamente ante nuestros *sentidos* – Eso que escuchamos en esta palabra es un sentimiento o un hecho de importancia, el resultado de un acto significativo o el de una facultad inteligible²⁵⁵

Esto implica entender la imagen desde la metamorfosis, o sea, desde el movimiento que pone en relación a los cuerpos con otros cuerpos²⁵⁶. Cuando Bataille coloca su bandera en algunos territorios cortazarianos, la imagen se abre como un cuerpo, sea de forma sensual u obscena. La narrativa que combina la imagen y el texto florece, desde nuestro punto de vista, con una corporalidad propia que revaloriza lo escrito y lo que se ve es un procedimiento signado por una serie de rituales que incluyen lo táctil.

El aporte de Merleau-Ponty, nos lleva a considerar que el cuerpo de las imágenes se relaciona con la carne y por eso su apertura es parte de la estructura misma de la imagen. La apertura en cuanto acto revaloriza a la imagen como motivo y se produce así una operación en el espacio inseparable de la cuestión temporal²⁵⁷ (DIDI-HUBERMAN, 2007: 34).

Esta apertura que congestiona el pasaje temporo-espacial es aquél pasaje que el lector percibe en la lectura de los territorios corporales. El espacio de la hoja, la distribución entre el espacio visual del dispositivo visual y aquél fragmentado por la escritura, torna difusas las categorías temporales ya que en la interacción gráfica y visual quedan bastante homologadas.

Hay un movimiento corporal en la imagen abierta que “son objetos cuya eficacia particular debe ser analizada en términos de toda una serie de procedimientos mediante los cuales las sociedades enteras reifican sus fantasías y deseos mediante la creación de *umbrales*

²⁵⁵ (Cfr : "Les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent. Comme nos paupières quand elles clignent pour mieux voir, ici là, ce que l'image recèle encore de surprises. Comme nos lèvres quand elles cherchent leurs mots pour offrir une parole à ce regard, fût-il interloqué (...) Nous sommes devant les images comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent et se ferment alternativement à nos *sens* – que l'on entende dans ce dernier mot un fait de sensation ou un fait de signification, le résultat d'un acte sensible ou celui d'une faculté intelligible » (DIDI-HUBERMAN, 2007: 25)

²⁵⁶ Afirma al respecto que autor que "Las imágenes nos abarcan : se abren *a* nosotros y se acerca *de* nosotros en la medida en que se despierta en nosotros algo que podría denominarse una *experiencia interior*" (Cfr : "Les images nos embrassent : elles s'ouvrent à nous et se referment sur nous dans la mesure où elles suscitent en nous quelque chose que l'on pourrait nommer une expérience intérieure » (DIDI-HUBERMAN, 2007 : 25)

²⁵⁷ Al continuar con estos preceptos que provienen de la fenomenología hay un ejemplo que condensa la el desfajase perceptivo entre el espacio y el tiempo: el de una ventana que puede estar a la vez abierta ópticamente y cerrada físicamente como si se tratara de “ver más allá de”. Pero en realidad para Didi-Huberman esta misma puerta puede interpretarse diferentemente: como una imagen que evoca algo más que una ventana a través de la cual nuestro cuerpo mira.

visuales”²⁵⁸. Las imágenes en estos relatos funcionan como umbrales visuales que transportan a una dimensión corporal. El umbral que conduce a los territorios del deseo y de lo sensible²⁵⁹.

Entonces aprendí que la pena en tu boca era otro nombre del pudor y la vergüenza, y que no te decidías a mi nueva sed que ya tanto habías saciado, que me rechazabas suplicando con esa manera de esconder los ojos, de apoyar el mentón en la garganta para no dejarme en la boca más que el negro nido de tu pelo (CORTÁZAR, 2009, 29-30)

La fotografía funciona como escenario de seducción erótico y artístico, envolviendo una práctica que incluye la contemplación. Esto se lee como laboratorio pulsional, es decir, como lugar de revelado y revelación de los deseos inconscientes (MANZI, 2003). Esta última idea concluye que puede verse y leerse la fotografía como encarnadura del deseo y plasmación fugaz al mismo tiempo.

Respecto a la experiencia visual como resultado de la reflexión sobre las obras de Bataille, Didi-Huberman expresa que el acto de ver se resiste a aquél de mirar. Esto quiere decir que el nivel invisible implica una gestualización del acto de mirar (o lo que nosotros resaltamos como leer y mirar *entre* líneas). En su ensayo, esto se remarca para insistir en la capacidad de enunciar un discurso oral es como cerrar los ojos ante la soberanía de la mirada (DIDI-HUBERMAN, 2007: 324).

Tal como lo afirma este autor, la obra de Bataille podría ser leída como un abrir y cerrar de los ojos, incorporando la boca como órgano involucrado en el proceso. Ahora bien, más que la oralidad en sí, para nosotros la *elocutio* no queda desplazada de la mirada dislocada entre la grafía e *imago*. Más bien se trata de articular esta dialéctica de generación de sentidos a partir de la corporalidad escrita.

A nuestro juicio, las imágenes corporales se generan en la literatura de varias formas, pero en el caso de Bataille se produce una tensión entre lo visual y lo escrito: ese cuerpo-escritura, esa *Historia del ojo* que se dirige a los órganos del lector que imagina los cuerpos de los jóvenes en el césped de la infancia, deseados, deseantes²⁶⁰. A la escritura de G. Bataille le

²⁵⁸(Cfr: “sont des objets dont l’efficacité particulière doit être analysée à l’aune de tout un éventail de procédures par lesquelles des sociétés entières réifient leurs fantasmes et leurs désirs en créant des seuils visuels” (DIDI-HUBERMAN, 2007 : 36).

²⁵⁹Es difícil afirmar que las sociedades reifican sus fantasías en este proceso; sin embargo el lector de literatura - y en especial la cortazariana- no espera encontrar imágenes que puedan suscitar una imaginación erótico o una imagen “abierta” cuyos sentidos se comparten con una comunidad lectora, por decirlo. Mejor dejar de lado la cuestión de una reificación social la cual precisaría una profundización sociológica y detengámonos en la imagen abierta que dan lugar a esos umbrales visuales que es lo que nos concierne.

²⁶⁰ (Cfr : “... où l’écrit sans cesse cherche son pouvoir de susciter l’organe” (DIDI-HUBERMAN, 2007 : 324). La lectura de Bataille en cierto modo exige que le supliquemos a la escritura una visión más allá de lo que sea

urge lo visual y lo visible sin nombre: la exaltación de la escritura que exige lo visible (DIDI-HUBERMAN, 2007: 326).

“/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, aparte de ser un relato caracterizado por el deseo que se abre con la cita de Bataille, entabla la discusión de la literatura erótica a la cual se argumenta que “En nosotros el subdesarrollo de la expresión lingüística en lo que toca a la libido vuelve casi siempre pornografía toda materia erótica extrema” (CORTÁZAR, 1969: 143). Se pone en evidencia la crítica a la literatura (con especial énfasis en aquella latinoamericana) y la carencia o dificultades en escribir temáticas relacionadas con lo erótico: “...obispos y machos puros vuelven incomunicable todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos” (CORTÁZAR, 1969: 141).

Al incorporar las imágenes, se fortalece el sentido “capaz de transmitir información erótica más sutil y más rica que la de estos libros/territorios lingüístico que sólo se esboza o parodia en lo que escribimos en América Latina” (CORTÁZAR, 1969a: 141) ya que a través de la fotografía se refuerza con la imagen la crítica dirigida a la privación de escribir incluyendo la sexualidad también como un vacío temático. Temático en cuanto decible dado que se plantea como una tensión en el proceso creativo que estaría bloqueando la propia materialidad del texto, su propio cuerpo.

La misma noción de libros/territorio funciona como espacio de pulsiones descargadas a través del uso de la palabra como instrumento de posibilidades. Esto se torna frontera indefinida por una barra (/) que sugiere que puede ser entendido como término equivalente o como sinónimo. En “Tu más profunda piel” las fotografías y dibujos nos ofrecen un recorrido que finaliza con la fotografía de Salvador Dalí (Ver Figura 59). En un viaje por el recuerdo de un cuerpo, la escritura se homologa a las imágenes del cuerpo expuesto, del cuerpo abierto:

Creo que siempre estuvo entendido que sólo nos daríamos el placer de las fiestas livianas del alcohol y las calles vacías de la medianoche. De ti tengo más que eso, pero en el recuerdo me vuelves desnuda y volcada, nuestro planeta más preciso de esa cama donde lentas, imperiosas geografías iban naciendo de nuestros viajes de tanto desembarco amable o resistido (CORTÁZAR, 1969: 93).

En “Tu más profunda piel”: “...en algún gesto inadvertido, asciende con su látigo de delicia para encabritar su recuerdo, la sombra de tu espalda contra el blanco velamen de las sábanas” (CORTÁZAR, 1969a: 93).

visible ante nuestros ojos.

... y sólo hoy unos dedos manchados de tabaco me devuelven el instante en que me enderecé sobre ti para lentamente reclamar la llave de pasaje, forzar el dulce trecho donde tu pena tejía las últimas defensas ahora que con la boca hundida en la almohada sollozabas una súplica de oscura aquiescencia, de derramado pelo. Más tarde comprendiste y no hubo pena, me cediste la ciudad de tu más profunda piel desde tanto horizonte diferente, después de fabulosas máquinas de sitio y parlamentos y batallas. (CORTÁZAR. 1969: 95-96).

El cuerpo además de constituirse como materia de narración, genera cierta somatización en estas geografías, horizontes, mapas etc. que aluden al viaje de los sentidos a través de dicho cuerpo. Es el llamado “régimen de dispendio” entendiéndose éste como un intercambio entre dar y derrochar todo hasta que el otro se rinda, se dé por vencido. (MANZI, 2003). Muchas veces, el cuerpo ajeno reproduce formas de retorno pulsional al pasado y por lo tanto persiste una figuración metafórica y animal de éste.

El acto de ceder la “ciudad de tu más profunda piel” es parte del juego de seducción y se da como consecuencia de rendirse y otorgar un lugar que en primera instancia era disputado. El sentido de conquista subyace en sus metáforas corporales a modo de juego erótico y de territorio, una batalla abierta para poseer las tierras ajenas, el cuerpo ajeno. El sentido de apropiación aflora aquí en un doble juego de guerra y de instancia erótica. Por lo tanto, los territorios corporales también están presentes en este relato como una sistematización de los procedimientos de escritura que incluyen imágenes corporales.

D. País orográfico

El cuerpo es un mapa
Oswaldo Lamborghini,
Sebregondi retrocede

Un país en el cual se escriben los orificios y se ven a través de los glúteos y siluetas en las fotografías de Barzilay. Territorios corporales que marcan una zona literaria franqueada por las formas de la imagen y embebida en una geografía latente.

Je vous écris d'un pays lointain (Yo les escribo desde un país lejano). Posicionado ya en ese “otro” país lejano, la voz narrativa abre paso al relato a través de esta cita de Henri Michaux. “Carta al viajero” es un territorio dedicado a las fotografías en blanco y negro de las

curvas confundidas con la luz: se compone de fotografías de glúteos, texturas y así se construye una corporalidad cargada de erotismo. Así se marca el ingreso a través de formas y siluetas en el ensayo dedicado al belga Frédéric Barzilay

Vinculado a este contenido, es notable que: “cuando la fotografía segmenta, particulariza, compartimenta un cuerpo desnudo, la incertidumbre y la inquietud ponen de manifiesto nuestra imperfecta manera de mirar” (CISNEROS, 1978: 313). La referencia a esta mirada que explaya en los orificios del cuerpo trazado por la fotografía es clara cuando la desnudez corporal también está en juego. A lo que el escritor agrega “... pasea su mirada por un país jamás bien conocido. Y su crónica se vuelve pura imagen, sed extrema de una imposible cartografía” (CORTÁZAR, 2002: 136).

En la última cita se sintetiza: la cartografía imposible, un país desconocido por la mirada y la escritura fundida en la imagen. Tres aspectos que parecen encuadrar con lo que venimos analizando: una narrativa que explora “países” (territorios) cuyas zonas inexploradas apuntan a una observación de una mirada dislocada.

Manzi señala que en el acto de fotografiar el cuerpo deseado, el deseante proyecta sin cesar sus imágenes perdidas, como si las volviera a sacar a la superficie del “pozo de la memoria”. A nuestro juicio, Cortázar asocia el acto de fotografiar como parte de un proceso de escritura y de creación que surge de lugar de la memoria.: “Fijar imágenes en la memoria o en un papel sensible no lleva a ninguna cartografía”. En este caso, los usos del cuerpo delinear una *tekné* que acerca la práctica amorosa y artística (MANZI, 2003: 191)

El detalle de la incorporación de las fotografías de Frédéric Barzilay que se destacan por un viaje mirado y leído por el cuerpo, no pasa desapercibido. Prácticamente, el erotismo funciona como agente en la literatura “en donde el viaje e realiza a través del perfume y del silencio del tacto; el texto resultante es una exploración poética del cuerpo desnudo de una mujer” (CORTÁZAR, 2002:38)

En consecuencia, si nos proponemos hablar de literatura con términos geográficos es porque nos permite repensar las interzonas de la literatura. Interzonas en cuyos intersticios se plantea el erotismo como expresión: “País de dulce orografía, de sabores naciendo al término de un día que no acaba, país sin palabras” (CORTÁZAR, 2002:41).

En la representación explícita del cuerpo en las fotografías, queda inscripto el pacto performático del lector al ingresar al texto. Es decir, hay una *mise-en-corps* tanto desde la recepción como desde la performace que puede verse en la narrativa visual. Trayendo nuevamente la concepción según la cual la literatura “toma cuerpo” y el lector es quien “pone el cuerpo”, la confluencia de estos actos deriva en la dialéctica de percepción, la *mise-en-corps*

remite a la enunciación de la corporalidad. Tal enunciación se construye justamente sobre esta interzona dialéctica de la percepción caracterizada por una “corporalización” del discurso literario.

De esta manera, la escritura en sí misma “toma cuerpo” y se conectan la invisibilidad y visibilidad puestas en el mismo escenario visual. La narrativa que emerge de este escenario refiere por tanto a un mismo territorio de sentidos ya que “Toda referencia al cuerpo, todo uso denotativo de su lexema o de aquello que sea asociado referencialmente y designan partes o fenómenos (la mano, el hambre, la mirada) están también marcados por la misma evidencia”.²⁶¹ “Trata de imaginar un país que parece regirse por perfumes, murmullos, tactos y colores” (CORTÁZAR, 2002: 138). Ese país imaginado u “orografía” como lo llama el mismo narrador, marca el lugar del decir: se habla desde la corporalidad presente en esta suerte de carta abierta hacia un viaje iconográfico y texturizado “He viajado así por suelos nunca enteramente llanos, y viajar aquí es más caricia que paso, más tacto que movimiento. Este país tiene otras leyes; ir y venir, subir y bajar no se dan como en los nuestros” (CORTÁZAR, 2002: 138).

En este punto se resalta cómo la incorporación de imágenes en la escritura muchas veces se paragona con la construcción erótica y el sensualismo. Dichas manifestaciones no constituyen una mera cuestión de representación o de exposición, sino que abre algunas vetas para cuestionar las formas del ensayo y el relato.

Un país orográfico que deja traslucir una teoría que alude a la metáfora de las narrativas como territorios. En particular, el territorio corporal más allá de los nexos que puedan ser evidentes o no con la sexualidad y el erotismo, está también en la narrativa pensada como una posición literaria que estimula la observación para una interpretación.

²⁶¹ (Cfr : « Toute référence au corps, tout usage dénotatif de son lexème ou de deux qui lui sont associés référentiellement et en désignent des parties ou des phénomènes (la main, le faim, le regard...) sont ainsi empreints de cette même évidence » (BERTHELOT, 1992: 11).

E Tomar cuerpo: Performance, fotografía y literatura

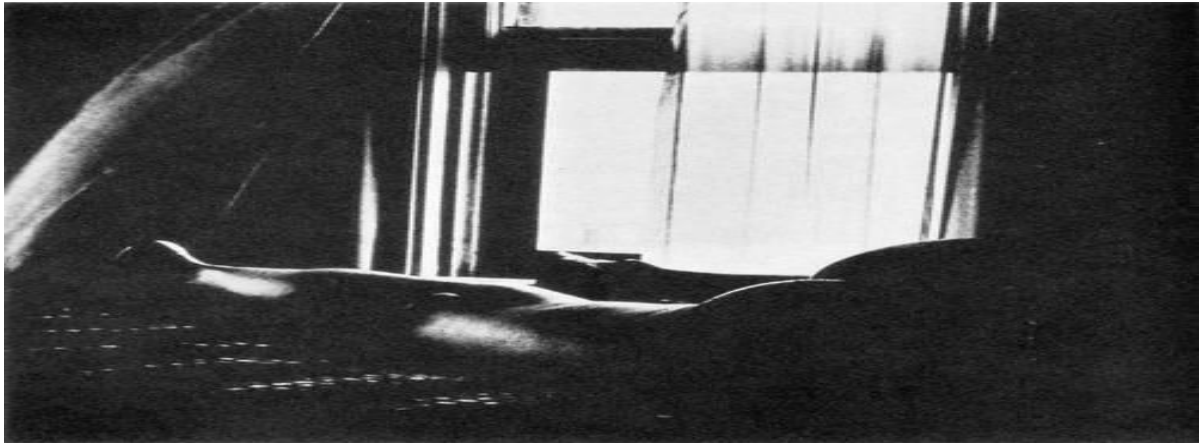


Figura 54

“Tu más profunda piel”

En: Último Round

Foto de J. Douglas Stewart

La corporalidad se ve en la imagen y se lee en la palabra. El ojo y el cuerpo, la tinta y el papel. Recoger las partes de la imagen y la performance podría ser un buen comienzo de restablecimiento conceptual. Estudiar la conexión entre literatura y performance significa, de hecho, poner el cuerpo. Es decir: el cuerpo está presente no como representación, sino como performance, como acto interdisciplinar que se plasma en la hoja de manera visual y escrita. La inserción del dispositivo visual en el proceso de escritura y la fricción entre ambos elementos constitutivos, implica entonces adoptar una posición de lectura como acto performático. El lector monta un escenario entre las interzonas que la interdiscursividad plantea²⁶².

Los estudios de la performance emplean objetos de amplio espectro que incluyen varios géneros y cuyo campo no está delimitado. La performance es una *disciplina interdisciplinaria* (SCHECHNER, 2000: 11) que tiene una base teórica erigida sobre los conceptos de repetición y restauración. Esta línea de lectura resalta la conducta restaurada o conducta practicada dos veces, es decir, llevada a cabo *ad infinitum*, particularizada por su iterabilidad. Por este motivo la performance es un proceso de construcción permanente, de repetición, de exceso identificable en cualquier práctica.

Entre los varios conceptos divulgados acerca del tema de performance, interesa acercarse a los estudios interdisciplinares desde una orientación más cultural. Logrado dicho

²⁶²La relación entre performance y literatura por lo general se suelen abordar desde otras disciplinas artísticas que apuntan a los estudios teatrales o visuales.

objetivo, la meta es inmiscuirse en la literatura en diálogo con los estudios de performance. Vale aclarar: lo esencial aquí es la performance que se genera a través de procesos, es decir, como metáfora que trasciende la mera cuestión teatral y forma parte de la discusión que sostiene que estamos en *tiempos de performatividad* (THRIFT, 2008).

Esto significa comprender la performance como clave para la sociedad moderna y las interpretaciones culturales. Asimismo, se puede añadir que la performance se ancla en el espacio y el tiempo específicos pero a su vez es de carácter liminal: se juega con la corporalidad para cuestionar o transformar de alguna manera las normas sociales. El concepto de liminalidad (que se vincula con el de interzonas), es clave para la teorización de las políticas de la performance. Las conceptualizaciones de discontinuidad temporal para reflexionar sobre el evento así como el de espacios inestables y posibles (espacios “como si”) son importantes para los estudios de la cultura en general²⁶³ (THRIFT, 2008: 125)

La transdisciplinariedad lleva a re-formular las cuestiones de percepción de la imagen en aquellas narrativas literarias que incorporan dispositivos visuales. Por lo tanto, la interzona entre imagen y literatura que exaltamos, exige de alguna manera tener en cuenta la *performance* como acto de lectura: el receptor se posiciona ante un intersticio que lo descoloca de ambos discursos.

Para poder acceder al entramado de sentidos en el tejido narrativo, por ejemplo, el lector/performer ha de montar la escena de lectura: “Las palabras ganan un estatus performático y la lectura se convierte en una práctica en la cual el lector/performer actúa junto al autor/performer” (*As palavras ganham status performático e a leitura converte-se numa prática na qual o leitor/performer atua junto ao autor/performer* (DE BRAGANÇA, 2010: 70).

Dicho de esta manera, es fácil caer nuevamente en la cuestión de banalización del concepto. Sin embargo, es una tendencia que se rastrea en producciones interdiscursivas de carácter experimental, en el caso de la literatura comparada. De esta manera, notamos cómo la *performance* es una disciplina que interactúa con la literatura y la imagen desde la lectura de dicho intersticio. Pone en movimiento una serie de significados en la materialidad imagética tanto como verbal y por lo tanto, la escritura en sí misma sin la imagen tendría una dinámica diversa.

²⁶³ Es verdad que la relación entre *performance* y literatura no es recurrente. La explicación puede sostenerse en que la performance al ser una disciplina tan amplia y abarcativa en los estudios sociales, culturales y artísticos, incluirla como concepto significa caer en la banalidad o la moda teórica

El cuerpo, la corporalidad y la subjetividad no son sinónimos ni términos intercambiables porque “el cuerpo se transforma en crónica y el performer actúa como una especie de comentarista de su tiempo, a través de textos corporales que tienden a desligarse de un tipo de narratividad, incluso por su polivocalidad”²⁶⁴.

Al trazar un breve recorrido teórico y fijar los puntos fundamentales que conectan la literatura y la imagen a través de la *performance* como actitud de lectura de la corporalidad en su materialidad discursiva, se señala un modo particularmente interartístico de escritura que permite postular un estudio original en este campo alejado de perspectivas encapsuladas. Un ejemplo lo constituye el cuento “Homenaje a una joven bruja” en donde las imágenes en blanco y negro de un cuerpo desnudo interpretando un drama, saca a luz el rol de la *performance* también como parte de interrelación entre disciplinas. “Territorio de Rita Renoir” es el título con el cual se introduce la imagen y *a posteriori* el texto:

Después de llevar a la perfección el striptease, Rita Renoir busca en la danza dramática un ámbito más complejo y desafiante: la impugnación del cuerpo femenino como mero objeto [El texto fue escrito después de asistir al espectáculo de *La sorcière*] (CORTÁZAR, 2002: 23)

Debajo transcribimos la poesía “Fuera de todo tiempo”. Es interesante que ese desenfoque temporal (o “deshoras” parafraseando al mismo Cortázar) se repite en toda la obra del escritor. La obsesión por el tiempo que se escabulle entre la escritura permanente y la fugacidad de lo vivido. Las imágenes ponen en tensión el sentido temporal del poema. La iterabilidad y la práctica de restauración del lenguaje (tornarlo plástico, ponerlo en escena) en este poema, el destiempo se asienta en la repetición: “espejismos/o amor/con cadenas/de olvido /inútiles/distantes/con flores/rituales/recintos/de lujo/juegos/de lujo/juegos/con cadenas/rituales/ espejismos/ o amor/ recintos/distantes/ inútiles/ de olvido/ con flores” (CORTÁZAR, 2002: 135)

Como se identifica en el poema, el limen o fase liminar²⁶⁵ da cuenta de aquel momento de la representación que se corresponde con el proceso de configuración de las imágenes corporales en un proceso de *performance*. Philip Auslander, en *From acting to performance*,

²⁶⁴ Cpt: “o corpo transforma-se em crônica e o performer atua como uma espécie de comentarista de seu tempo, através de textos corporais que tendem a desligar-se de um tipo de narratividade, inclusive por sua polivocalidade” (DE BRAGANÇA, 2010: 67).

²⁶⁵ Ritual y *performance* son dos aspectos que van de la mano. Aquí, la representación de los rituales es leída a la luz de la teoría de la *performance* de Richard Schechner, así como también desde la propuesta de Arnold Van Gennep y de Víctor Turner. Desde la perspectiva de los campos de estudio de la *performance*, Schechner define el ritual como “acciones simbólicas ambivalentes” (2000: 195) y a la vez constituyen “ritos de pasaje” o “puentes”.

saca a luz los sentidos de “presencia” y “teatralidad” en el discurso que trata los temas de performance y artes visuales. Según el autor, fragmentación y discontinuidad son los aspectos relevantes de la nueva narrativa para leer los usos del cuerpo y la relación de la performance con el espacio y los espectadores (o lectores). La idea de cuerpo como territorio del lenguaje es clave para entender esta mirada dislocada que se hace evidente en la lectura de ciertos relatos.

Todas las disciplinas vinculadas con el ritual se asocian de alguna manera y están sobredeterminadas por la redundancia, la repetición y la exageración. Van Gennep es quien denomina rito de paso²⁶⁶ (o *rites de passage*) a aquellos “ritos que acompañan a cualquier tipo de cambio, de lugar, posición social, de estado o de edad”. De esta manera, notamos cómo los estudios de la performance plantean una disciplina que interactúa con la literatura y la imagen. Pone en movimiento con una serie de sentidos en el cuento y por lo tanto, la escritura en sí misma son la imagen tendría una dinámica diversa.

G. Prosa del observatorio. Dislocación cósmica: mirada y sensualismo de las formas

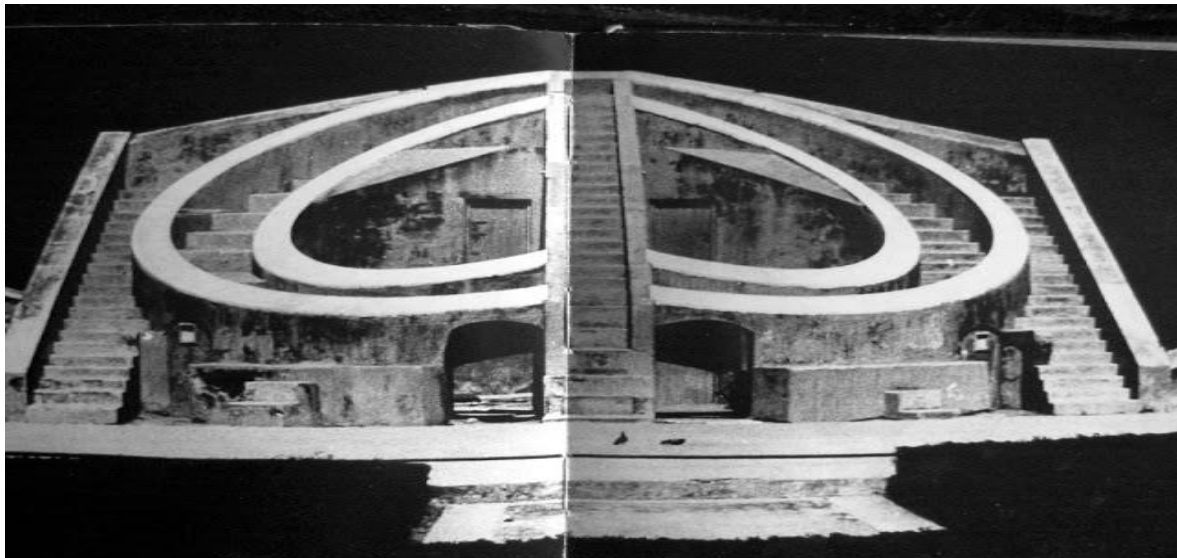


Figura 55
Prosa del Observatorio.
Foto de Julio Cortázar, 2009.

²⁶⁶Van Gennep propone un esquema de interpretación de los rituales que comprende tres fases: una de separación (fase preliminar); otra de margen (rito de paso o fase liminar) y por último una fase postliminar o de agregación. Véase: VAN GENNEP (1986). *Los ritos de paso*. (Capítulo I) Taurus: Madrid.

En relación con la sexualidad, *Prosa del observatorio*, como hemos estudiado, se compone como un poema cosmogónico que alterna el erotismo místico con la corporalidad a un nivel carnal caracterizado por su carácter sagrado. Recuerda la distinción de G. Bataille del erotismo y sexualidad. Ésta última se acerca a la animalidad por el instinto que se desencadena en el sujeto que contiene este aspecto bestial. En cambio, el erotismo entra en la lógica de la civilización, es decir, como práctica instaurada y reglada según las normas de la sociedad humana. La seducción puede incluir las dos instancias al mismo tiempo o de manera aislada.

Que la noche pelirroja os vea andar de cara al aire, favorecer la aparición de las figuras del sueño y del insomnio, que una mano baje lentamente por espaldas desnudas hasta arrancar ese quejido de amor que viene del fuego y la caverna, primera dulce tregua del miedo de la especie (CORTÁZAR, 1999: 75)

De la seducción como ritual de conquista del cuerpo, en *PO*, el deseo emana por una parte, de lo sexual referido a los órganos, a la incitación del instinto y por otra se homologa a un nivel alto de espiritualidad no alcanzada, un vértigo por poseer un saber del cosmos: “... los colmillos volverán a clavarse en tus muslos, en tu sexo, en tu garganta; todavía no hemos hallado el ritmo de la serpiente negra, estamos en la mera piel del mundo y del hombre.” (CORTÁZAR, 1999: 73).

Entre la seducción y el deseo, la contemplación y el acecho, la lucidez y la confusión, la corporalidad se construye en un impulso de creación literaria que funda un mito de la visión. Imágenes corporales inseparables del cuerpo fotográfico, imagen mental y corporal, poética y táctil. Lo sagrado ocupa gran parte del espacio literario. Con esto referimos a lo que abarca el carácter sagrado de lo corporal como parte de rituales en búsqueda del conocimiento:

Jaulas de luz, gineceo de estrellas poseídas una a una, desnudadas por un álgebra de aceitadas falanges, por una alquimia de húmedas rodillas, desquite maniático y cadencioso de un Endimión que vuelve las suertes y lanza contra Selene una red de espasmos de mármol, un enjambre de parámetros que la desceñirán hasta entregarla a ese amante que la espera en lo más alto del laberinto matemático, hombre de piel de cielo, sultán de estremecidas favoritas que se rinden desde una interminable lluvia de abejas de medianoche (CORTÁZAR, 1999: 49).

Cuerpo-escritura son entonces las coordenadas que emergen de tanto de la lectura de esta cita como aquella de *Corpus* de Jean-Luc Nancy. Éste argumenta que no se trata de escribir acerca del cuerpo, sino el cuerpo mismo. Por eso sea que se hable de tocar *al* o *el* cuerpo para Nancy se llega siempre a la escritura. Esto significa: a tocar los cuerpos con lo incorporal de los “sentidos”. De transformar lo incorporal tocado o de hacer de los sentidos una tocada.

Fotografía y escritura se funde en los territorios corporales compuestos por la imagen poética. El hecho de que la fotografía tenga determinadas características: blanco y negro, la calidad esfumada, formas geométricas, juego de sombras, etc contribuyen a la creación de esta corporalidad peculiar. Nancy dice que “Un cuerpo, se expone como su foto-grafía (el espacio de de una claridad)” (*Un corps, d'abord s'expose comme sa photo-graphie (l'espacement d'une clarté)*)” (NANCY, 2000: 43). En *PO* se produce también una anacronía tempo-espacial generada por la fotografía (llámese deshoras, desespacios, destiempos para parafrasear al mismo Cortázar con sus términos inventados):

Las fotografías de Prosa son como ventanas intercaladas en el texto, a través de las cuales el lector puede asomarse a descifrar el escenario simbólico del libro: son la apertura hacia esa “otra cosa” que Cortázar nos invita (...) Las diferentes figuras geométricas encuentran correspondencia en el texto escrito: curvas o anguilas, círculos o cielos u océanos, puertas o umbrales hacia nuevas aperturas, escaleras que bajan o suben y cuestionan el arriba y el abajo, elementos de medición que miden “ las unidades de las desmedidas”, los desespacios y los destiempos. Fotografía y prosa poética se convierten en espacios de la observación, pero también de la creación a la vez artística y de una nueva realidad, a la que sólo se llega por los caminos de un nuevo lenguaje:(LUJÁN, 2013: 91)

El cuerpo es también un lugar de existencia y a su vez espacio abierto “aquí” y “allí” como referentes de locación. Funciona como un espacio fálico y cefálico (en el fondo, se confluye el mecanismo medusiano) (NANCY, 2000: 13). La escritura es entonces un gesto para tocar los sentidos. A lo que agregamos: para tocar y para modificar, alterar la percepción y sus posibilidades. Ver el cuerpo significa que estamos frente al sujeto que se entrega para ver la imagen. Como consecuencia de este acto de entrega casi sin resistencia del cuerpo que mira, confirma que el cuerpo en sí representa cierto exceso de imágenes y deja al desnudo la realidad ante el espectador. *PO* ofrece las imágenes corporales trazadas a veces sin pausa en el cuerpo de la escritura y de la fotografía, fundando un territorio corporal.

H. Belleza y corporalidad

En el territorio de Hugo Demarco se montan “máquinas de belleza”²⁶⁷ donde la seducción ingresa entre líneas por la poesía que el mismo Cortázar denomina *permutante* y ante la cual el lector “puede ser un jugador, el resultado será siempre producto del azar en aquellas manos que le den su máxima apertura” (CORTÁZAR, 1998: 128).

Esta suerte de poemario incluido en este territorio, ya casa al final del libro, es interesante para pensar en el recorrido que se estableció en los diferentes territorios y que en éste se detiene de modo anacrónico para reafirmar la obsesión temporal que impregna la escritura y legitima la imagen. Es por eso que no sólo como decía Didi-Hubermam la imagen es anacrónica. En este caso la imagen parece permanecer en una temporalidad perenne mientras que la escritura se va modificando en las formas de las palabras. Y viceversa. Es en este intercambio que la temporalidad y la espacialidad se encuentran alteradas en la visualidad misma. La cita de Cortázar “... que repite las puerta hasta que el límite que el ojo alcanza en la penumbra donde la luna multiplica las rejas y las hojas hasta una alcoba en la que espera una mujer de blanco al término de un largo recorrido” (CORTÁZAR, 1998: 134) aúna varios de los aspectos antes mencionados. Al igual, todos los poemas en cierto modo se refugian en la carcasa a-temporal del cuerpo-escritura.

Se retoma el mito del cuerpo femenino, del deseo titubeante en la palabra. En la “operación de musgo” las metáforas de la animalidad y de la naturaleza funcionan como umbral hacia lo erótico. El poema toma cuerpo en un doble sentido: lo visual de las formas y las palabras. Sin embargo, una vez más se asiste a la apertura de los sentidos a través de la estimulación de la percepción por diversas vías. “El perfume dibuja al jazmín” y De Marco no es el único dibujante en esto. Este poemario se acerca más a la sensualidad que gira alrededor de rituales entre las palabras y las curvas de las reproducciones que interceden la interpretación:

Antes, después
Como los juegos al llanto
como la sombra a la columna
el perfume dibuja el jazmín
el amante precede al amor

²⁶⁷ Esta parece ser una palabra inventada por Cortázar que juega con los sentidos entre permanente y mutante: *permutante*. En su contenido mutante, sería una poesía que en cierto modo es estable, que es su inmovilidad cambia. En el poema “Permutación en prosa las metamorfosis oculares se funden con aquellas de la propia escritura. Esto no tiene que ver con una escritura automática surrealista, en un modo directo. Sin embargo, recordemos que con la Vanguardias la literatura misma deviene imagen, se piensa a sí misma en sus capacidades visuales. Sobre todo el poema fue un disparador de dicho modo de articular imagen y palabra para crear una narrativa visual única (Véase la parte II y III).

como la caricia a la mano
 el amor sobrevive al amante
 pero inevitablemente
 aunque no haya huella ni presagio
 como la caricia a la mano
 el perfume dibuja el jazmín
 el amante precede el amor
 pero inevitablemente
 el amor sobrevive al amante
 como los juegos al llanto
 como la sombra a la columna
 como la caricia a la mano
 aunque no haya huella ni presagio
 el amante precede al amor
 el perfume dibuja el jazmín
 como los juegos al llanto
 como la sombra a la columna
 el amor sobrevive al amante
 pero inevitablemente...

En la triple pirámide cuyos sentidos fluyen entre *agape* (amor), *eros* (erotismo) y *filia* (amistad) (OATKA, 1972) se identifican claramente en el poema los polos de *eros* y *agape* atrayéndose entre palabras y flirteando con las reproducciones de las figuras referidas a De Marco. El Cortázar poeta se permite en este territorio corporal crear una narrativa que emerge de la seducción de la forma de las líneas entrelazadas junto con la poesía (Ver Figura 59). Cabe traer a mención la cuestión bretoniana de la belleza convulsiva, ya que en general, la narrativa cortazariana construye la belleza de diversos modos. Pero aquí, en los poemas citados, se homologa con el ansia de una corporalidad en dimensiones invisibles y trascendentes.

En otro aspecto, pero dentro de la misma línea de interpretación y siguiendo a Aristóteles en la afirmación que “*Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada*” Hans-Georg Gadamer retoma dicha sentencia como disparador para definir su propia concepción de lo bello en el arte asociado a la experiencia estética donde lo bello se “revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar, si se quiere que la conformación no pierda su unidad viva (GADAMER, 1991: 68)

Para Gadamer lo perceptible en tanto bello evoca un orden íntegro posible, y así ingresamos de la mano de este argumento en este territorio en su oda al amor y la seducción. Se sabe que Cortázar ha escrito mayormente prosa y por eso es que su producción más relevante se inserta entre el cuento y la novela. Igualmente, aquella poética que nace de la poesía misma es particularmente interesante aquí en la configuración del deseo a través de la imagen: evoca

la atracción de los cuerpos. Entiendo cuerpos por figuras, palabras, sonidos y lo invisible que pueda hallarse en la visibilidad que expone.

Jean Clair, desde lo visual añade que la belleza y el encanto son atributos del objeto sexual. Los órganos genitales aquí en sí mismos deben ser vistos como excitantes (CLAIR, 1989:188). El sentido de belleza genera una identificación que envuelve la cuestión del deseo y del goce. “Antes, después” marca una temporalidad respecto al “ahora” (lo mismo que “Fuera de todo tiempo”):

En estos poemas el cuerpo queda escrito a trasmano de la imagen-táctil, como si la sensación de ser tocado y tocar marcara una brecha anacrónica en la percepción. A través de las imágenes el poema toma cuerpo en “720 círculos”: “cuando la gubia de las ranas/y las tijeras del murciélago/urden la cifra de tu pelo/ la sed, la curva de tu espalda” (CORTÁZAR, 1998: 132).

Lo táctil entra en el circuito de rituales entre la palabra y la imagen: se gesta la imagen poética, luego la mental, la corporal y así se llega a la táctil, y el círculo de interpretación torna en sí mismo para un re-lectura. En términos de lo que genera la poesía al ser leída en esta narrativa cuyo territorio es el goce, es peculiar en la obra de Cortázar ya que como aclaramos previamente, la poesía es un género que no caracteriza la producción cortazariana. Aquí además, al entrelazarse con la imagen, esta narrativa vuelve a los principios de vanguardia en algún punto (la inserción del dispositivo visual) y sobre todo en la búsqueda de renovación del lenguaje. Un lenguaje que pone y adquiere cuerpo recíprocamente: “Yo aprendía contigo lenguajes paralelos: el de esa geometría de tu cuerpo que me llenaba la boca y las manos de teoremas temblorosos, el de tu hablar diferente, tu lengua insular que tantas veces me confundía. (CÓRTAZAR, 2009: 28).

La búsqueda de un lenguaje que sea plástico y no necesariamente legible o entendible. Se identifica cierto placer de leer y placer de ver ya que como bien señala Roland Barthes en *Le plaisir du texte* (2003), el discurso precisa de alguna manera poseer un elemento que hace que quien lo lea se sienta atraído, que provoque un deseo. En este caso no es la imagen la que despierta este tipo de deseo sino la escritura que entra en el juego sensual de las curvas de la imagen. Pero en los poemas se inscribe ese placer del texto de ser leído y en consecuencia la mirada dislocada se extiende a las imágenes.

La animalidad (“teoría de panteras”, gaviotas), lo sonoro (gemido, murmullo) junto con la anacronía temporal recrean el ritual erótico en una resistencia de las formas y el cuerpo, una entrega que se reprime ante la dominación. La sensualidad que forma parte del dolor con el placer.

En relación con el concepto de devorar los ojos de Nancy, algunos de estos poemas evocan cierta cuestión visual que levemente suscita una violencia oral. Cuando Nancy habla sea del hecho de tocar los ojos como de aquél de devorar los ojos, da a entender la convergencia de ambos en gestos corporales que apuntan a generar pulsiones.

Viaje infinito

...
suave canibalismo que devora
su presa que lo danza el abismo
oh laberinto exacto de sí mismo
donde el pavor de la delicia mora,
agua para la sed del que te viaja
mientras la luz que junto al lecho vela
baja a tus muslos la húmeda gacela
y al fin la estremecida flor desgaja.
(CÓRTAZAR, 2009: 28).

En términos del goce y del placer de lo que se lee, se ve mentalmente cuando se entra en el sentido de las palabras y luego se vuelve a ver lo escrito en la interacción con la imagen, se conquista un territorio de renovación del lenguaje: "Lo escrito. Es esto: la ciencia del goce del lenguaje, su Kamasutra" (*L'écrit. Est ceci : la science des jouissances du langage, son kāmāsutra*) (BARTHES, 1973, 13). Desde este punto de vista, el texto es un cuerpo, una forma, una figura. Cuerpo que atrae, que suscita un interés erótico.

El placer del texto reside allí donde nuestro cuerpo sufre las ideas que el texto contiene²⁶⁸. Al mismo tiempo este placer no descansa en un hedonismo, en un dejarse llevar por la lectura sumergidos en un mar de goce y placer receptivo. Más bien prevalecen tensiones y éstas se dan justamente en el ingreso de la imagen en el terreno de lo escrito.

El gesto de mirar y el acto de ver se vinculan estrechamente con la experimentación del cuerpo en una apertura de los sentidos, en especial, aquél del tacto. Para Huberman ver es una experiencia de tocar, una manera de sentirse tocado también: "Como si el acto de ver finalizara siempre por la experimentación táctil de una pared levantada frente a nosotros, obstáculo tal vez calado, trabajado de vacíos" (DIDI-HUBERMAN, 2010:15).

²⁶⁸Esta afirmación de Barthes tiene una correlación con la lógica lacaniana del goce que se encuentra allí en lo prohibido y lo in-decible. Por supuesto que Lacan desarrolla el contraste entre placer y goce marcando a su vez la diferencia entre ambos términos y la forma de experimentarlos por parte del sujeto. Sería interesante si hiciéramos un análisis de carácter interrelacional entre psicoanálisis y literatura. Pero por el momento, sólo seguimos la reflexión hecha por parte de Barthes y llevada por el mismo autor al campo discursivo y en particular, a aquél que hace hincapié en el texto literario.

En consecuencia, se desarrolla un mecanismo podríamos decir, de defensa y éste funciona como mecanismo crítico. Este “texto de goce” como extremo de la perversión se mantiene en la esfera del sujeto como ficción ya que nuestro placer es individual. Por tal motivo podríamos también conectar el goce con la cuestión de performance, como un escenario en la cual a modo de percepción se asume un rol que es aquél de articular la narrativa que emerge del intersticio entre imagen y texto. Sea esta imagen de carácter táctil o corporal, pero al fin y siempre al servicio de una poética corporal.

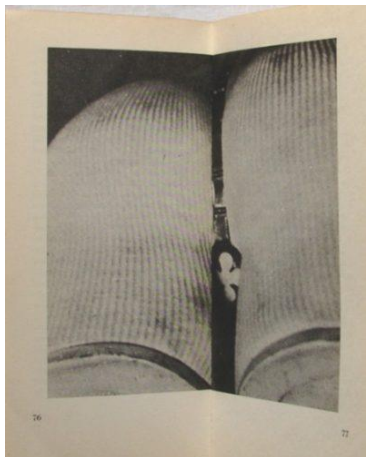


Figura 56 “Ciclismo en Grignan”.
En: *Último Round* (1969)
Foto debajo: Frédéric Barzilay



Figura 57 (arriba, der):
“/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”
En: *Último Round* (1969)



Figura 58: Reproducción de Dalí “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. En: *Último Round* (1969)

Figura 59: Helecho (debajo). Poema en el Territorio de Hugo de Marco. Territorios, 2002. Cortázar

Helecho

para que te remanes en tu noche
de ojos cerrados y de labios húmedos
tras esa extrema operación del musgo
en que mi cuerpo cede sus halcones

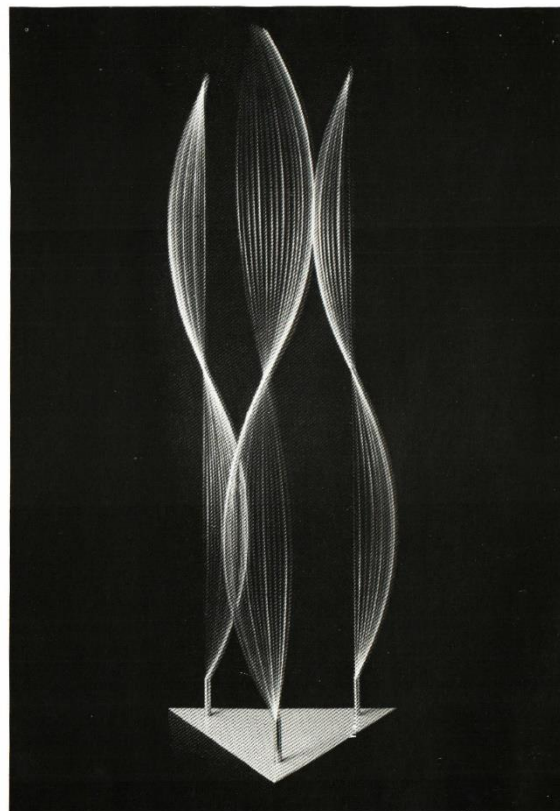
bajo el misterio cenital que te abre
los muslos de la voz con que murmuras
las enumeraciones de la espuma
donde otra vez la antigua diosa nace

mientras la sed se exalta en la confluencia
de las dos vías blancas que se cruzan
—Diana de las encrucijadas últimas,
luna de sangre entre las perras negras—

máquina de medusa y unicornio
en que se enreda el tiempo hasta arrancarle
la máscara sin ojos del instante
cuando caemos desde lo más hondo

en un jadear, un sílex de gemido,
algo que interminable se desploma
hasta que el torbellino de gaviotas
dibuja un ya borrado laberinto

junto al murmullo alterno que renueva
contra la almohada de algas y saliva
el doble agonizar donde desfila
una lenta teoría de panteras



POST-SCRIPTUM

Un *happy end*. ¡Qué decepción!
Una visita inoportuna, Copi

My Kingdom for a more embodied body!
Bruno Latour

En conexión con el territorio corporal, se propone un *post-scriptum* que funciona como una breve pausa antes de las reflexiones finales del trayecto de la investigación. Por lo tanto, en este espacio nos dedicamos a “proponer” o “sugerir” una lectura que expanda los horizontes literarios. *Una visita inoportuna* es la última pieza teatral de Copi y nos parece simbólica para este pre-cierre: “Qué apoteosis la de sucumbir abatido por el peso de tantas aventuras escandalosas! ¡Qué maravilloso final para un verdadero artista!” (COPI, 2011: 183). La muerte, la eternidad, el humor y el sexo son cuestiones recurrentes en Copi “por lo que ¡no tengo miedo de morir, sino de vivir siempre arrinconado por recuerdos! Si esto es la vida eterna, hace mucho tiempo que estoy buscando la salida” (COPI, 2011: 198).

Introducimos a Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987), quien era un dramaturgo, actor, escritor y caricaturista argentino radicado en París. En parte de su producción, se incorpora la imagen (el dibujo) y se abre un campo novedoso en la manera en la literatura dibujada cuyas imágenes particularizan una escritura grotesca y obscena. Escogemos un autor que consideramos que es un ejemplo que abre nuevos panoramas de análisis de estas narrativas híbridas a partir de la literatura dibujada²⁶⁹ y la historieta²⁷⁰.

En sus dibujos, se cruzan texto e imágenes corporales instalando el conflicto de la noción de subjetividad, performance y corporalidad. De aquí emerge una territorialidad que marca una narrativa construida desde las voces obscenas, el cuerpo grotesco y donde el lector

²⁶⁹ “Literatura dibujada” es una revista fundada por el escritor argentino Oscar Masotta. Dicha revista sigue algunas líneas particulares y Jorge Rivera las retoma para caracterizar un tipo de literatura en las fronteras entre historieta y literatura (Rivera, 1992: 61-63). Si retomamos el presupuesto de que “la narrativa en secuencia gráfica plantea a partir del relato dibujado un modo singular de configuración del lenguaje” (Vázquez, 2006: 165), en el caso de Copi tanto la llamada literatura dibujada como la historieta son el paso para performativizar un discurso corporal para lo cual se vale del escenario visual.

²⁷⁰ Nuestra intención nos es detenernos en el género de la historieta con rasgos literarios y visuales específicos. Sin embargo, resulta pertinente aportar una definición. Una historieta es “una narración construida mediante una integración visual de dibujos y textos, en forma de secuencia (...) que trata de mostrar el desarrollo de las acciones y los escenarios en que éstas se producen” (RIVERA, 1992: 7). Existen, a grandes rasgos, tres niveles de historieta: humorística, de aventuras y dramática

deviene performer. Asimismo, la mirada se disloca ante caricaturas grotescas cuyos diálogos están fuera de foco, es decir, exceden los márgenes de lo decible y lo “esperable” del lector.

Los libros de Copi que contienen dibujos son de difícil acceso debido a su limitada divulgación, reedición y traducción. Propongo aquí dos cuestiones: por una parte, de dejar abierta la posibilidad de análisis del corpus de Copi²⁷¹ con un anexo final de algunas figuras que dan cuenta de su producción; por otra parte, para llevar a cabo esta sugerencia, proponemos leer a Copi por la *surréflexion*²⁷²: reflexionar de la transcendencia de las hojas en blanco por sobre el hecho mismo. En este caso, la reflexión de algún modo suprime la intersubjetividad y nos lleva también a estudiar la conexión entre literatura y *performance* significa, de hecho, poner el cuerpo. Es decir: el cuerpo está presente no como representación, sino como *performance*, como acto interdisciplinar que se plasma en la hoja de manera visual y escrita.

En la obra de Copi, en cambio, performance e corporalidad juegan en un constante proceso de sentido; en las historietas *Las viejas putas* (1994) y *El baile de las locas* (1978) performance, dibujo y escritura se interrelacionan de manera complementaria, creando una serie de imágenes corporales que varían entre el grotesco, lo sexual, lo humorístico, lo gay, etc. En la novela *La guerra de las maricas* (1982) los elementos de la performance se detectan en una serie de rituales que configuran imágenes corporales en los discursos.

²⁷¹ Acerca de Copi: *Copi*, de César Aira se compone de conferencias dictadas por el autor, dedicadas a la obra de Copi. Este estudio es el que se dedica con mayor detenimiento a la imagen como relato, es decir, la caricatura y el cómic. Asimismo establece un parangón con el teatro y el cómic como forma de relatar y modo particular de “ética de de la invención”. Aira quiere significar que en el dibujo se encierra un relato y por lo tanto, Copi traza un imaginario que caracteriza un modo de escribir y de incluir la literatura en la imagen. La particularidad de incorporar la literatura a la imagen y viceversa es lo que torna particular la obra de Copi. Una de las hipótesis de Aira encuadra con nuestro punto de vista: Copi no pasa del dibujo a la literatura o viceversa sino que más bien se queda en el proceso, en el “entre” los cambios entre teatro, dibujo y literatura. En consecuencia, la ruptura del verosímil como recurso extremo es un elemento propio de Copi, así como la construcción de imágenes corporales puede leerse desde la propuesta de lo gay que funciona a través del dibujo como forma teatral (o de la performance desde nuestra lectura). Otro aspecto a resaltar es la oposición entre la obra de Copi con el *happening*; que coincide con nuestra lectura que toma en cuenta la performance (opuesta también al *happening*). En la compilación *El teatro inoportuno di Copi* (2008) – realizada por Stefano Casi-, autores italianos, franceses y argentinos abordan el tema del grotesco y la caricatura en su obra. Este libro será fundamental para nuestra investigación por la relación que establece entre performance e imágenes.

Marcos Rosenzvaig en *Copi: Sexo y Teatralidad* (2003) desarrolla varios ejes en relación con la dramaturgia y la sexualidad, pero el apartado que nos interesa es el referido al uso de la caricatura, que también relaciona con la performance, la sexualidad y la corporalidad. Del mismo autor, “*Copi, Simulacro de Espejos* (2004) traza un recorrido de la dramaturgia de Copi en relación con el teatro y la sexualidad (lo pone en contacto con conceptos de Michel Foucault y el grotesco rabelesiano, por ejemplo). Rescatamos del texto la conexión que establece entre sexualidad, cuerpo y teatro

Acerca del teatro y el erotismo, el libro de José Tcherkaski: *Copi: Homosexualidad y Creación* (1998), incluye dos capítulos particularmente significativos, “El teatro de Copi produce un gran desorden” y “Teatro y erotismo”. La relación entre teatro y corporalidad resulta idónea para abordar los tópicos de imágenes corporales y performance.

²⁷² Entendemos el concepto de Merleau-Ponty de *surréflexion* en cuento significa reflexionar sobre la transcendencia del mundo como transcendencia (MERLEAU-PONTY, 1964: 61).

La performance se ve en las imágenes del texto verbal, los actores en escena. Pero cuando nos posicionamos frente a los dibujos, de alguna manera la función persiste: “teatraliza todo lo que toca!; Usted se siente succionado por su propia teatralidad!”(COPI, 2011: 210). El cuerpo se tiene en cuenta como medio de conocimiento y no como objeto; en este sentido, su funcionamiento discursivo apela a una descripción que “Va a ser reveladora de un orden o de un funcionamiento escondido: código ritual de interacción entre actores, modos de posicionamiento de una jerarquía social, forma de sociabilidad emergente, lógica de acción determinada”²⁷³ .

El teatro, el grotesco y las imágenes corporales se aúnan a lo ridículo como ob-sceno. El lector/performer y autor/performer son las grandes áreas teóricas en las cuales hacer hincapié. Desde este punto de vista, la literatura “toma cuerpo” y el lector es quién “pone el cuerpo” de este cruce de sentidos deriva a la dialéctica de percepción.

A partir de esta reflexión, se concibe el cuerpo en tanto permite al sujeto verse y leerse. Un ejemplo de esto lo constituye *Une livre Blanc* (2002) que contiene dibujos dispersos y 38 carillas en blanco. Literalmente en blanco. Los dibujos se encuentran entre ideas dispersas intercaladas con un silencio y voces narrativas que intentan esbozar una nota de humor. ¿Segue el libro alguna historia? No. Las imágenes van y vienen, se escabullen en la hoja. Es justamente esa parte blanca que nos exige montar una *performance*.

Desde el lado de la recepción, el lector/performer acepta el pacto de que esas enormes páginas blancas asumen un cuerpo. Dicho cuerpo, está dotado de un sentido que resulta ininteligible y sin embargo, re revaloriza con la teatralidad como complemento. Los personajes dibujados están como en un escenario, desenvuelven su rol y les sigue otra escena con otros actores. Acerca de la cuestión de cómo percibimos, en un acto de recepción, una lectura que nos coloca antes la desolación interpretativa.

Páginas en blanco, dibujos dispersos, caricaturas trazadas de modo infantil: “nosotros vemos las cosas en sí mismas, el mundo es aquel nos mira” (Cfr: *nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons*) (MERLEAU-PONTY, 1964: 17). En el acto de montar la performance y desentrañar aquello que la imagen y la palabra dicen, se pone en funcionamiento también el conocimiento de las obras teatrales de Copi: la teatralidad está presente, tanto en novelas, obras teatrales, dibujos y todo aquello que gire en torno a su figura.

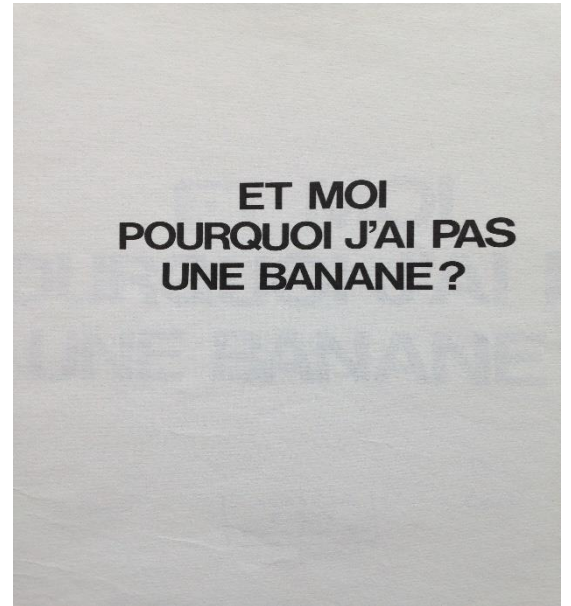
²⁷³Cfr : «Va être le révélateur d’un ordre ou d’un fonctionnement caché: code rituel d’interaction entre acteurs, mode de positionnement dans une hiérarchie sociale, forme de socialité émergente, logique d’action déterminée... » (BETHELOT, 1992 :15)

Ahora bien: ante la hoja se nos presenta no la representación de lo que puede haber sido, sino la hoja misma. En esta dirección, Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, destaca la importancia de la mirada y la exploración. El cuerpo se transforma en puesta en escena de la percepción misma. Como hemos dicho anteriormente, las hojas en blanco y los diminutos dibujos perdidos en la inmensidad del espacio en blanco “toman cuerpo”. El lector, en su percepción “pone el cuerpo”. El cuerpo permite percibir, o dicho de otro modo, la percepción emerge del receso del corporal.

La subjetividad juega un rol fundamental en este proceso perceptivo: la psiquis es inseparable a la percepción corporal. Por ende, se puede argumentar que hay una suerte de “resultado interior” en el proceso de percepción y en la interacción cuerpo y psiquis a la hora de percibir objetos (MERLAU-PONTY, 1964).

A este punto cabe preguntarse ¿Cuál es la relación entre *Nadja* de André Breton y la producción de Copi en general? Si en *Nadja* la cartografía tiene su principio y fin en la subjetividad y sus simetrías con la ciudad en un paseo mental a través de la imagen, en Copi la subjetividad se convierte una cuestión de piel. Es allí el individuo que se plantea sin reservas con una excentricidad humorística y cínica. El punto en común está en la cuestión de lo visual y lo corporal, del texto verbal y la imagen visual, el ojo y la mano. A partir de *Nadja*, pensamos que hay una tradición de narrativas que fundan territorios experimentales en la literatura. Y para poder acceder a dicha lectura, precisamos profundizar en la entrada al libro como lectores-performer, relevando la corporalidad.

Este breve recorrido lo retomamos de la última categoría de imagen que analizamos: la corporal. De allí que la intención con el ejemplo de los dibujos de Copi sea abrir una veta de lectura (que puede generarse en cualquier estado que marque un texto en particular. Mental, poético, táctil) para percibir e imaginar como dos formas de manifestación de pensamiento. Asimismo, este ejemplo nos ayuda a demostrar (parcialmente, o al menos a justificar) que la teoría y la metodología que proponemos, actúa como un mecanismo de leer la alegoría de la mirada dislocada por medio de cuatro imágenes que se articulan entre sí en la interpretación del intersticio entre imagen y palabra, y como resultado se abren las posibilidades de las metáforas de narrativas como territorios.



Copi, *Et Moi pourquoi je n'ai pas une banane ?*

Dargaud Ed., 1983: Francia

Figura 60 (arriba a la izquierda): primera hoja del libro

Figura 61 (arriba a la derecha): luego de Figura X

Figura 62 (debajo, izquierda): Penúltima página del libro

Figura 63: (debajo, izquierda): Tapa final del libro



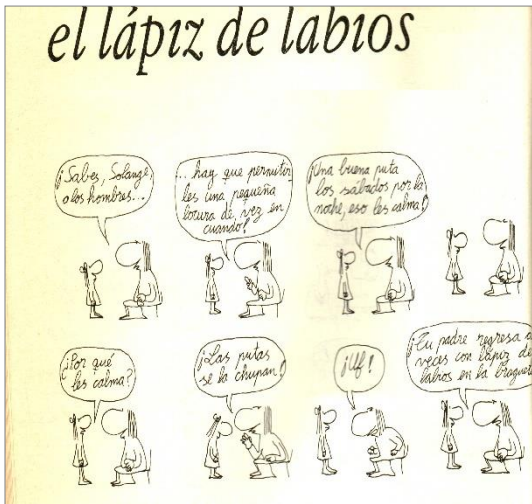


Figura 64, Copi: Las Viejas putas Anagrama, 1982, Barcelona.

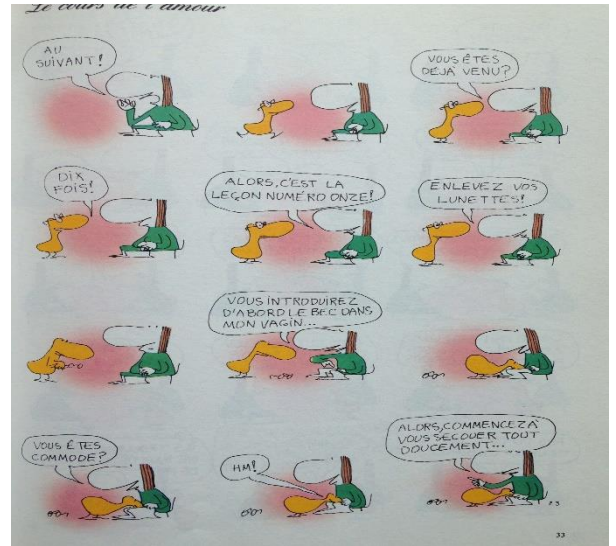


Figura 65. Las vieilles putas. Dargaud Ed, Francia, 1985

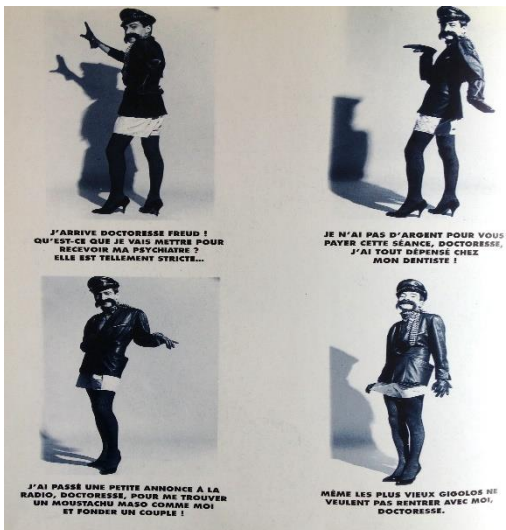


Figura 66 (centro, derecha): Historieta protagonizada por el propio Copi. En: Copi, Christian Bourgois editeur, 1990, Francia

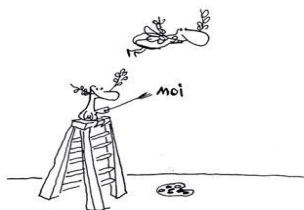
Figura 67 (centro derecha) : La femme assise. Primera página Le Square-Albin Michel, 1981, Paris.



Figura 68 (debajo, izq): Copi: *Un livre blanc*. (2002) Buchet-Chastel, Les Cahiers dessinés, Paris

Figura 69 (debajo, der) ; Copi: *Un livre blanc*. (2002) Buchet-Chastel, Les Cahiers dessinés, Paris.

La colombe de la paix dessina une colombe de la paix sur un mur de l'Université. Mais elle se refusa à l'appeler "enfant" jugeant cela quelque peu absurde. Elle se limita à la signer simplement "autoprotrait d'après Braque".



Il dessina une fleur, pour avoir un peu de compagnie.



REFLEXIONES FINALES

The work of the eyes is done.
Go now and do the heart-work on the images imprisoned within you
Raine María Rilke

Al concentrarnos en el área específica de la literatura y de allí extendernos al campo de las artes visuales, nos dimos cuenta de que la literatura está impregnada de concepciones y expresiones provenientes de otras disciplinas que más que traspasarlas, la nutren de horizontes de posibilidades y al mismo tiempo puede tornarse superficial si se intercala de forma desmesurada una serie de conocimientos.

Al trabajar con la imagen en interacción con el texto, nos topamos con la gran cuestión teórico-metodológica de cómo leer e interpretar la literatura producida entre líneas. Dicho *entre* va más allá de la intertextualidad o la interdiscursividad (aunque sin dejar de caracterizarse también por estos rasgos), refiriéndose a un tipo de literatura que contiene imágenes, sean éstas fotografías, reproducciones de arte, dibujos, etc. cuyas narrativas propias son indisociables del texto mismo. El territorio visual que convive con el literario genera narrativas como territorios que cohabitan sin fronteras, como zonas sin franquicia cuyos sentidos emanan desde las interzonas.

Desde nuestra perspectiva son constitutivos de una narrativa innovadora y el resultado del juego interdisciplinar teórico-metodológico ligado a nuestro corpus, los fundamentos que nos llevan a pensar una literatura estrechamente vinculada con la imagen, que genera desde ella misma nuevas formas de mirar y leer. Al mismo tiempo, hemos comprobado que esto permite dar cuenta de ciertas rupturas y de la inauguración de un campo literario particular dotado de características originales como fruto de la interrelación con otras artes. Es posible, entonces, señalar un modo interartístico de escritura: en los intersticios, en el “entre medio” de la lectura de la imagen y el texto, en las orillas del discurso.

Resulta clara la relevancia de rastrear este cambio fundamental en la mirada que se disloca y la forma de encarar la imagen dentro del campo literario y en el funcionamiento de las narrativas. Por tal motivo, en el trayecto de la investigación, inicialmente se comenzó con la propuesta cuyo objetivo principal fue revisar el concepto de literatura y justificar esta hipótesis que sostenía que a literatura puede pensarse a partir del siglo XX como imagen en un

contexto socio-cultural impregnado por la visualidad. Se reforzó dicha cuestión que marcó la literatura a partir de las vanguardias y el surrealismo. Como hemos visto, el concepto de literatura a partir de la experimentación del proceso de escritura en interferencia con la imagen es tenido en cuenta sea dentro de las teorías contemporáneas literarias como aquellas de la imagen.

Por lo tanto, se sistematizaron conceptos que hacen de la literatura una forma de manifestación de la cultura y el arte (más allá del “Mundo Letrado”) A partir de la bibliografía leída la investigación ha logrado aportar un estudio profundo de las vinculaciones teóricas para indagar en el concepto de la mirada. La mirada en tanto práctica de observación, se caracteriza en este caso por estar dislocada, es decir, fuera de lugar. Esta separación genera un gesto, creando una manera de leer la literatura en relación con el arte de la imagen. Esto envuelve un juego entre observar, ver, mirar, leer y contemplar. Para esto, estudiamos que las narrativas como entre o inter en relación a un área o a una serie de sentidos.

La mirada entonces se piensa como alegoría: en el plano visible (libro: grafía e imagen) e invisible (pensamiento). Es en este juego de ocultamiento y exhibición, es que la mirada se desdobra entre la interpretación y la contemplación. La Medusa actúa como el emblema que atraviesa esta teoría que construimos a lo largo de la investigación: una figura que seduce y que paraliza con la mirada. Ojos que matan: esta mirada que se disloca y a su vez sirve como instrumento de protección, como escudo-en este caso-, a la hora de comprender aquello que el libro nos dice y nos muestra. Es una figura que contribuye a vislumbrar el desorden y la tentación de mirar, por más que esto implique la perdición.

Cuando al ser lectores nos posicionamos frente al texto (esa hoja con letras cuya referencia visual descansa en la monotonía), necesitamos prestar atención para poder ingresar en el mundo ficcional. En cierto modo, tal cual lo señala Jonathan Crary, sin la concentración no conseguiríamos salir de la contemplación en tanto que acto horizontal de la visión. En consecuencia, se torna necesario ingresar al engranaje de la estructura literaria poniendo en funcionamiento técnicas de observación. Suele pasar en cualquier acto de lectura -sea éste estrictamente de ficción o científico- o bien como requisito para focalizarse y dirigir la atención a la imagen del texto (gráfica) aparentemente vacía de sentido a un primer vistazo.

Al plantearnos la cuestión teórica de la mirada dislocada nos concentramos en ese desenfoque que se presenta en narrativas que incluyen la imagen, un poco de manera arbitraria, un poco a forma de diálogo intencional con el texto, creándose de esta manera un gesto. Un gesto que hace del lector literario un espectador enmascarado. Engañados por ese graphos que nos conecta con el imago, ingresamos a una narrativa híbrida, texturada, colorida, material: ese

territorio que emana del orificio de dos cuerpos encontrados. Dos cuerpos: la escritura y la imagen, seduciéndose y poniéndose en conflicto. Esto conforma la piel de las imágenes (NANCY; FERRARI, 2003) y la piel del papel montando una narrativa compleja que quiebra o bifurca el hilo de atención.

En tal proceso interrelacional de los campos visual y literario prevalece un modo de escribir que funda territorios, es decir, discursos que son resultado de la experimentación de la palabra con la imagen. Algunos rasgos de la imagen serían constitutivos de una narrativa innovadora y resultado de un juego disciplinar: es así que la imagen mental es una actitud primordial y natural, en el sentido de que es inevitable, ante el acto de lectura, que se despliegan una serie de imágenes interiores en la mente del sujeto. Este *ars memoriae*, nos resulta fundamental para comprender el pensamiento alegórico del lector literario: aquellas imágenes en el texto se “montan” –como si fuera una performance- para ofrecernos un mundo autónomo en funcionamiento. Cada lector, verá en su mente diversas imágenes; esto se debe a la experiencia de cada sujeto en su vínculo con lo escrito y su modo de vivenciarlo y “verlo” en su imaginación. Esto, con la invención de la fotografía, funciona como un doble mecanismo de activar y fijar experiencias.

En el territorio del *nostos*, desde el retorno al sitio de origen, notamos que tanto en Cortázar como en Sebald se genera una huella a partir del recuerdo que marca al sujeto y en este ejemplo, es la palabra que colabora para intentar fijar esa imagen a través del trazo. El trazo como refugio y como constructor ante el recuerdo y sus ruinas. Al ver una fotografía por ejemplo, los personajes se trastornan, se altera el espacio y el tiempo en una imposibilidad absoluta de reconstruirlo. Ese territorio llamado *nostos*, recupera esta importancia de la memoria ligada tanto a la literatura como a la fotografía.

La imagen poética, sigue este recorrido a un nivel diferente: pasamos de lo interno a la palabra escrita, visible. Sin embargo, la imagen poética se construye por una serie de relaciones internas dentro de la red de sentidos textual. Estrechamente ligada con la literatura en sí misma, esta imagen poética circunscribe el mundo ficcional en un nivel visual que igualmente es descubierto cuando se comprende el contenido literario. En los territorios poéticos, señalamos estas transiciones de la genealogía de la mirada desde el Renacimiento y notamos cómo a partir del advenimiento de instrumentos técnicos, poco a poco a partir del S. XIX y especialmente en el siglo XX hay un auge que instaura un mundo social y cultural armado de artefactos tecnológicos que permiten observar la realidad de diversos modos.

El cine y la fotografía, provocan una ruptura en relación a la percepción a través de los ojos y en consecuencia, por el tacto. Los ojos se ven tocados por las distorsiones,

reproducciones, copias y distracciones que el mundo del espectáculo genera. La sensación de percibir el espacio y el tiempo, se ve alterada por una serie de elementos provenientes de estas dos áreas que hacen un corte radical en esto; así a fragmentación y la experimentación son características de este pasaje de la imagen poética hacia la táctil: mientras más vemos, más se busca lo invisible. Por eso señalamos las imágenes de la película de Buñuel como emblema de estos territorios poético y experimental: hay una escisión que se busca en desprender la retina del ojo, en alterar la visión y buscar en el interior de la mente imágenes que lleven a crear.

Cuando decimos entonces que la literatura se piensa a sí misma como imagen, viene de esta mutación que comienza con las vanguardias, y en especial con el surrealismo, se crea en la fusión del arte con la literatura. Pudimos mostrar esto a lo largo del análisis de los textos del corpus: dentro de los libros mismos, encontramos las referencias y teorías que nos llevaron a concebir esta unión entre arte y literatura como una narrativa. Ya no van cada una por un lado distinto, sino que se fusionan, chocan, alteran, nutren, creando una zona discursiva propia que nace de este encuentro complejo (y también conflictivo justamente por tal complejidad).

De allí derivamos a la imagen táctil que fue una categoría de análisis que nos permitió identificar en el corpus estos cambios y rupturas en la forma de sentir, ver y percibir la sociedad a partir de esta subjetividad que experimenta con las posibilidades del tiempo y el espacio vivenciados en carne propia como estimuladoras de la creatividad. Tanto en el plano del arte como en el literario, tocar con los ojos se convierte en un punto álgido de construcción del saber. El psicoanálisis y las nuevas expresiones del arte a través de artilugios técnicos, ayudan a poner en funcionamiento tal mecanismo. Por eso aquí el emblema fue el espiral con poemas que gira de Duchamp: vemos más allá de lo que está en nuestros ojos, más allá de la repetición. La percepción del espacio y la forma de lectura se bifurcan y comprueban una vez más, la presencia de la mirada dislocada.

Para llegar al estadio de la imagen corporal, comprobamos que ésta se evidencia cuando juega con la materialidad visual, sobre todo con la corporalidad que en sí ya tiene la imagen en el libro (el lugar que ocupa, la visibilidad). Al mirar, se pone el cuerpo y la narrativa también toma cuerpo al ser imaginada, leída y contemplada. Esta imagen se asocia también al acto de la performance, es decir, se produce un montaje en el libro de esta corporalidad en tensión. A partir de la imagen corporal, consideramos entonces que las fronteras adquieren mayor movilidad y son fluctuantes, abriendo nuevos horizontes para estudiar las conexiones entre palabra e imagen, más allá de la literatura canónica. E incluso aquella literatura tradicional, poder verla desde este intersticio como una narrativa que configura territorios. También extender las fronteras literarias hacia el letrismo, hacia el arte conceptual (como los libros-

objeto de Sophie Calle) y manifestaciones contemporáneas que se encuentra entre lo visual y lo escrito.

Es importante el concepto de narrativas ya que no se trata de fragmentar, separar o pretender que texto e imagen sean complementos. Más bien se trata la fundación de una literatura como una narrativa singular en la cual los sentidos fluyen entre iconografía y la textualidad, entrelazándose y contaminándose. La delimitación de una frontera discursiva se torna fluctuante y maleable, flexible y dinámica, permitiendo leer entre líneas zonas distintas y heterogéneas correlacionadas.

Al optar por esta tarea de “explorar” las zonas del discurso, la primera actividad con la cual nos topamos es la de delinear las formas. Para esto, las nociones de territorios e interzonas resultan idóneas para trazar la metáfora de las narrativas como territorios. A raíz de esta propuesta, pudimos lograr los objetivos de estudio desarrollados y aportar un estudio profundo de las vinculaciones de las imágenes en la literatura a un nivel estético y textual.

Ahora bien, al investigar las intersecciones entre literatura e imagen como clave de ingreso, se hicieron referencias teóricas interdisciplinarias que dieran cuenta de este objeto inherentemente heterodoxo e híbrido. La apropiación de la imagen, desde la literatura, se lee como un desafío visual, como una apertura hacia las correlaciones entre arte y literatura. Desde la parte de la palabra escrita y de sus recursos visuales, como hemos analizado, requiere pensar la polaridad entre dependencia/autonomía de la imagen en relación al texto.

Hemos dado cuenta de ciertas rupturas y de la inauguración de un campo literario particular dotado de características originales como fruto de la interrelación con otras artes, en especial las artes visuales. Desde este punto, la estética literaria se concibe como un modo interartístico de escritura sustentado a partir de los conceptos del comportamiento social del observador (Crary) el anacronismo en la imagen (Didi-Huberman) la experiencia, el decir, la visión y la elipsis (J. Derrida, J.L Nancy), le toucher y la mirada y la interpretación de la imagen (J.L Nancy). Sin embargo, toda la investigación ha sido atravesada por las teorías estéticas de Walter Benjamin para comprender la movilidad en la mirada; a su vez el pensamiento alegórico es fundamental para articular la imagen con la palabra como una narrativa indisociable, entre ruina y huella, entre lo exterior y lo interior, entre la letra y la figura. De allí también notamos que la mirada se disloca también entre lo visible y lo invisible (Merleau-Ponty), funcionando como una contradicción isotópica. El análisis de Foucault sobre el cuadro de Magritte fue fundamental para comprender que texto e imagen no funcionan como dos enunciados separados, sino como uno sólo. Es lo que también nos condujo a conjeturar que en vez de dos

caminos separados, hay una narrativa que crea territorios como una manera de abrir nuevos panoramas discursivos.

Cada obra del corpus funcionó dentro de un mecanismo metodológico y teórico como pieza fundamental para la activación de dicho aparato. Es decir, en sí mismas advertimos que las obras contienen un material interpretativo, teórico y analítico. Por eso analizamos el corpus teniendo como foco y objetivo leer y ver eso que está funcionando allí dentro. Las obras mismas toman la palabra para presentar conceptos y dar cuenta de los cortos y propuestas novedosas. Estudiar los territorios literarios a partir de Nadja de André Breton, muestra que esta novela reafirma que provoca una ruptura que funda una línea literaria cuyas narrativas son visuales. Por eso lo planteamos como un “manifiesto” en la medida que esgrime una programática concisa y expone una serie de pautas experimentales (además de que incorpora los ejes del Manifiesto surrealista).

La selección de trabajos de Julio Cortázar, se complementa con esta lectura; en especial *Territorios* actúa como segundo manifiesto de este tipo de narrativas. La mirada dislocada en este corpus más amplio, sigue varias posibilidades lúdicas de construir posibles territorios. De diverso modo, las imágenes se incorporan generando libros que son objetos. Estos libro-objeto extrapolan los límites de la composición del libro literario estándar: tiene forma de catálogo de arte, de almanaque, de collage, está separado en dos “pisos” o partes, etc. Los territorios proponen nuevas perspectivas para mirar y leer en una actitud distraída y lúdica.

W.G Sebald nos llevó a demostrar la relación entre texto verbal e imagen visual en la configuración de territorios mentales que se vinculan con la subjetividad contemporánea y la anacronía. La imagen puede interactuar en su escritura a veces de manera ilustrativa; sin embargo, las fotografías que analizamos denotan un tono nostálgico en el cual se expresa la complejidad psíquica y la memoria como territorios particulares.

En tal proceso interrelacional de los campos visual y literario se destaca la presencia de rasgos de sensualidad, sexualidad y erotismo por una parte; por otro lado, la nostalgia como impacto mental del recuerdo así como la performance que se presenta en el acto de lectura. Dichos rasgos serían constitutivos de una narrativa innovadora y resultado del juego disciplinar en nuestro corpus. Al mismo tiempo, permite dar cuenta de ciertas rupturas y de la inauguración de un campo literario particular dotado de características originales, como fruto de la interrelación con otras artes. Es posible, entonces, señalar un modo interartístico de escritura: en los intersticios, el “entre medio” de la lectura de la imagen y el texto.

Sean temas intersticiales abordados dentro de la línea de los estudios de arte, cine o fotografía, percatamos que hay un cambio epistemológico en la manera de estudiar temáticas

literarias de una forma interdisciplinar. Por este motivo, en el campo literario a nivel teórico prevalece un enfoque que va más allá del discurso ficcional y se recurre en particular a la filosofía de la imagen o del arte o bien a teorías provenientes de otras áreas que impregnan el campo científico de las humanidades.

TABLA DE FIGURAS

Figura 1 : *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* En : « La Révolution surréaliste » Paris, no.12, 15 de Diciembre, 1929.

Figura 2. *Cabeza de Medusa* de Caravaggio. Galleria degli Uffizi, Firenze. 60×55 cm.

Figura 3: “Beyle o el extraño hecho del amor”. *Vértigo*. W.G Sebald Pág. 15

Figura 4 y 5: *Austerlitz*. W. G. Sebald Anagrama 2010. Barcelona. Pág. 8 y Pág.9

Figura 6: *Seux yeux de fougère* André Breton, *Nadja, Ouvres Completes I*. La Pleiade, 1988.

Figura 7 y 8: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Julio Cortázar, Siglo XXI: 1967 Figura 7: Pag. 98; Figura 8: Pág. 99.

Figura 9: “Carta al viajero”. En: *Territorios* (2002) de Julio Cortázar Fotografía de Frédéric Barzilay

Figura 10: *Monument á D.A.F Sade*. Man Ray, 1933

Figura 11 y Figura 12: Escenas de la película *El perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel

Figura 13: Escenas de la película *El perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel. En: *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Julio Cortázar, Ed. Destino, Barcelona.2003.

Figura 14 Figura 14. *Bruges-la- morte*, Georges Rodenbach (1977) Ed. Antoine, Bruselas. Pag, 1

Figura 15: *Droit de regard*. Fotografía de Marie-Françoise Roman photo / coll. Traverses 17 x 24 cm / 160 pages, 2010 Ed. Impressions Nouvelles, Paris. Pag. 17

Figura 16. *L'œil cacodylate*, Francis Picabia, 1921.

Óleo sobre tela y collage de fotografías, cartas postales y papeles cortados 148,6 x 117,4 cm *Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris*.

Figura 17. André Breton, *Poema-objeto* “A Marcel Ferry” (alrededor de 1934

Figura 18: Man Ray *Indestructible objet*, 1923/1959 *Métronome* y collage fotográfico 22,2 x 12 x 11 cm *Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris*.

Figura 19 : Caligrama de Guillaume Apollinaire *La Colombe poignardée et le Jet d'eau*, 1918. *Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris*.

Figura 20. *Anemic Cinema*, Marcel Duchamp, 1925 *Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris*

Figura 21. *Atelier 42, Rue de la Fontaine d'André Breton, Paris*. *Centre Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno, París* (2003)

Figura 22: *Diccionario abreviado del surrealismo* André Breton, *Ouvres Completes I*. La Pleiade, 1988.

- Figura 23: *Poema collage*, André Breton 1924
- Figura 24: “*Un portrait symbolique d’elle et moi* (p. 721) » : Nadja André Breton, *Obras Completas I*, Pléiade, 1988.
- Figura 25: *Porta-retratos de André Breton*. Nadja André Breton, *Obras Completas, Obras Completas I*, Pléiade, 1988.
- Figura 26 : Poema Objeto : *Communication relative au hasard objectif*, André Breton, Fotog. de Man Ray. Centre Pompidiu, Musée National d’art Moderne, Paris, 1994
- Figura 27: *Guante de Bronze*: En: Nadja André Breton. En *Obras Completas I*, Pléiade, 1988.
- Figura 28: *Fotografía de Boiffard del (Hotel em Paris)*. En: Nadja André Breton, En *Obras Completas I*, Pléiade, 1988.
- Figura 29: *La flor de los amantes*. En: Nadja André Breton. En *Obras Completas I*, Pléiade, 1988.
- Figura 30: *Explosante-fixe*. Fotografía de Man Ray. En: André Breton, *L’amour fou* En *Obras Completas*, Pléiade, 1992.
- Figura 31. Máscara y cuchara. Objetos referidos en el *Amour fou*. Centre Pompidiu, Musée National d’art Moderne, Paris, 1994
- Figura 32, 33 y 34: Fotos de Julio Cortázar, formatadas por Antonio Gálvez (1999): *Prosa del Observatorio*. Lumen: Barcelona.
- Figura 35 (arriba, der) Collage de André Breton. S/D.
- Figura 36 (arriba, izq): *Territorios*, Julio Cortázar. Atelier de Wolfi.
- Figura 37 (centro izq): *De otra máquina célibe*. LVMOD. P. 84. J. Cortázar.
- Figura 38: *De otra máquina célibe*. LVMOD. P. 88
- Figura 39: *Julios en acción*. LVMOD. P.20. Dibujo de Duchamp. Bosquejo de “Nu descendant un escalier ». Julio Cortázar
- Figura 40: *Permutación en prosa*, Territorio de Hugo De Marco. *Territorios*, J. Cortázar. P. 134
- Figura 41: *Territorios*, poesía. Julio Cortázar
- Figura 42: “*Mal de muchos*” *Centro Cultural Norteamericano (París)*. Último Round (1969)
- Figura 43. *La muñeca Rota*, Último Round. J. Cortázar, 1969.
- Figura 44: “Entre Córdoba y Florida”; *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968)
- Figura 45: “Edificio Alea. Leandro N. Alem y Viamonte”. *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968)
- Figura 46: “Plaza de Mayo, Cabildo e Intendencia Municipal”, *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968)
- Figura 47: “Instituto di Tella”. *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968)

Figura 48: Julio Cortázar y su esposa Carol Dunlop observando la “maqueta” previa al libro *Buenos Aires, Buenos Aires*.

Figura 49: Fotografía del protagonista en su niñez. En: *Austerlitz*, Sebald (2012), Pág. 184

Figura 50: “Estudio de Austerlitz”. En: *Austerlitz*, Sebald (2012) Pág. 15

Figura 51: *Vertigo*. W.G Sebald, P. 113

Figura 52 : *Il passegiatore solitario*, W.G Sebald, Pág. 9

Figura 53: “Carta al viajero”. Fotog. de Frédéric Barzilay *Territorios* (2002), Pág.132

Figura 54: Rita Renoir. “Homenaje a una joven bruja”. In *Territorios* (2002) Pág. 25

Figura 55: “Tu más profunda piel” En: Último Round Foto de J. Douglas Stewart

Figura 56. Prosa del Observatorio. Foto de Julio Cortázar, 2009.

Figura 56 “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”: *Último Round* (1969) J. Cortázar

Figura 57: “Ciclismo en Grignan”, fotog: Frédéric Barzilay. *Último Round* (1969) J. Cortázar

Figura 58: Reproducción de Dali “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”. En: *Último Round* (1969) J. Cortázar

Figura 59: *Helecho*. Poema en el Territorio de Hugo de Marco. *Territorios*, 2002. J. Cortázar

Figura 60, 61, 62,63: Copi, *Et Moi pourquoi je n'ai pas une banane ?* Dargaud Ed., 1983: Francia

Figura 64: *Las Viejas putas* Copi: Anagrama, 1982, Barcelona.

Figura 65. *Las vieilles putes*. Copi: Dargaud Ed, Francia, 1985.

Figura 66: Historieta protagonizada por el propio Copi. En: *Copi*, Christian Bourgois editeur.1990, Francia

Figura 67: *La femme assise*. Le Square-Albin Michel, 1981, Paris.

Figura 68 : *Un livre blanc*, 2002 Copi: Buchet-Chastel, Les Cahiers dessinés, Paris

Figura 69 : *Un livre blanc*, 2002, Copi: Buchet-Chastel, Les Cahiers dessinés, Paris.

BIBLIOGRAFÍA

1. General:

- ADAMOWICZ, Elza (2005): *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge University Press: UK.
- ADES, Dawn : “La photographie et le Texte Surréaliste”. En: (2002) : *Explosante-fixe. Surréalisme et littérature*. Hazan: Paris. Págs. 153-192.
- ALBERTAZZI, Fernando AMIGONI Silvia (2008): *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*. Meltemi: Italia.
- ALLOUCH, J. Y OTROS (2000): *Grafiás del eros*. Edelp: Buenos Aires.
- ANGENOT, Marc (1998): *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Ed. U.N.C: Córdoba.
- ANSON, Antonio (2000): *Novelas como álbumes. Fotografía y Literatura*. Mestizo: Murcia.
- ANSON, Antonio; SCIANNA, Ferdinando; Ed (2009): *Las palabras y las fotos. Literatura y Fotografía. Words and Photographs: literature and photography*. Ministerio de Cultura: Madrid.
- ARROUYE, Jean (Coord): *Écrire et voir*. Ed. Université de Provence, France, 1991.
- ASSUMA, M^oCristina; SPALLONE, Gianni (2004): *Interartes: Dialoghi tra le arti*. Angeli: Milano.
- AUSLANDER, Philip (1997): *From acting to performance*. Routledge: London.
- BATAILLE, Georges (2006): *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- _____ (1986): *La experiencia interior*. Taurus: España.
- _____ (1978): *Historia del ojo*. Tusquets: España.
- BARTHES, Roland (1973) *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil. , France.
- _____ (2009): *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Paidós Comunicación: Buenos Aires.
- BENJAMIN, Walter (1989): *Discursos Interrumpidos I*, Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires: Taurus.
- _____ (1980): *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea*. Traducción de Jesús Aguirre Taurus Ed., Madrid

- _____ (1972): *Iluminaciones II. Baudelaire: un poeta en el esplendor del Capitalismo*. Taurus: Buenos Aires
- _____ (2001) *Fragments*. Presses Universitaires de France, París.
- _____ (2008): *Sobre la Fotografía*. Pre- Textos: España.
- _____ (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca: México.
- _____ (1971) : *Ángelus novus*. Edhasa : Barcelona.
- _____ (1990): *El origen del drama barroco alemán*. Taurus : Madrid.
- BERTHELOT, Jean Michel (1992): “Du corps comme opérateur discursif ou les apories d’une sociologie du corps”. En: *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, p. 11-18. <http://id.erudit.org/iderudit/001061ar>
- BOURDIEU, Pierre (1979) La fotografía: un arte intermedio. Introducción del texto *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965. Edición en español, “*La fotografía: un arte intermedio*”, Trad. Tununa Mercado, México, Nueva Imagen, pp. 15-26.
- BRAGANÇA, Maurício de (2011): Cartografias latino-americanas: fronteiras midiáticas de um continente em construção. *Revista Eco-pós*, v. 14, p. 1-16, 2011.
- _____ (2010) Literatura Comparada e Estudos de Performance: tendências, diálogos e desafios no limiar da transdisciplinaridade. *Aletria* (UFMG), v. 20, p. 63-75.
- BRYANT, Marsha (1996): *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*. Associated University Press: U.S.A
- BRUNO, Giuliana (2006): *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Mondadori. Milano
- BUCK-MORSS, Susan (2009) Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda* N° 9. Julio-Diciembre. Pág-19-46.
- _____ (1995): *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. La Balsa de la Medusa, 79. Madrid: Visor.
- BUTLER, Judith (2009): *Frames of war: when is life grievable*. Verso, London.
- CANCLINI, Néstor García (2000): “Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização?” In *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- CESARINI, Remo (2011): *L'occhio della medusa: Fotografia e letteratura*. Bollati Boringhieri: Italia.

- CISNEROS, José (1978): “Reseña” En: Julio Cortázar, *Territorios*. Mexico: Siglo XXI (P. 311-315).
- CHARNEY, Leo (Org.) (2004): *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª Ed. Cosac & Naif. São Paulo.
- CHIAMPI, Irlemar: *Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima*. San Pablo. Págs. 485-501.
- CLAIR, Jean. *Méduse: contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Ed. Gallimard, 1989.
- COMETA, Michele (2012): *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina: Milano
- CORTELLESSA, Andrea (2012): *Tennis neurale: Tra letteratura e fotografia*. Italy.
- COWAN, Bainard “Walter Benjamin's Theory of Alegory”. OSBORNE, Peter (comp). Walter Benjamin. Critical evaluations in cultural theory. Volumen II. Routledge, N.Y, 2005. Pag. 56-69.
- CRARY, Jonathan (1988): *Techniques of the Observer*. . Mit Press: US
- _____ (1999): *Suspensions of perception, Attention, Spectacle, and Modern Culture*. First Mit Press: US
- CRIVELLI, Renzo (2003): *Lo sguardo narrato: Letteratura e arte visive*. Carocci: Roma.
- DELEUZE, Gilles (1983): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación: España.
- (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación: España.
- _____(2002): *Repetición y diferencia*. Amorrortu: Buenos Aires.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: Valencia.
- _____ (2005) *Qu'est-ce que la philosophie?* Ed. de Minuit, Paris.
- _____ (1994) : *Rizoma : Introducción*. Coyoacán Ediciones : México
- DELPIRE, Robert; FRIZOT, Michele (2001) *Histoire de Voir: de l'invention a l'art photographique (1839- 1880)*”. Nathan/VUEF, Colección Photo Poche, París.
- DEREN, Maya (1965): *An anagram of ideas*. In: Filme Culture, nº 39.
- DERRIDA, Jacques (2000) *Le toucher: Jean-Luc Nancy*. Galilée, París.
- (2013) : *À dessein, le dessin*. Franciscopolis Éditions, París.

- _____ (1978) : *La verité en peinture*. Flammarion : París.
- DERRIDA, J ; PLISSART, M-F (2010) : *Droit de regard*. Ed. Impressions Nouvelles, Paris.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2014): *Essayer Voir*. Editions de Minuit : Paris.
- _____ (2010): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, Buenos Aires,
- _____ (2007) : *L'image ouverte (Motifs de l'incarnation dans les arts visuels)*. Les temps des images, Gallimard. Pari
- _____ (2006): *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.
- _____ (2003) : *Images malgré tout*. Editions de Minuit, Paris.
- _____ (1998) : *Phasmes: essais sur l'apparition*. Les Éditions de Minuit, París,
- _____ (1992) : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditionsde Minuit.
- DOLFI, Anna (Comp) (2007): *Letteratura e Fotografia*. Bulzoni Editore, Roma, 2007.
- DUBOIS, Phillipe (2010): *O Ato fotográfico*. 13ª Ed. Papirus. Campinas.
- _____ (2012). “A imagen-memória ou a misè-en-film da fotografia no cinema autobiográfico. En: LAIKA, Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP, Brasil.
- EDWARD, Paul (2008): *Soleil Noir. Photographie et littérature des origines du surréalisme*. Presses Universitaires de Rennes, Francia.
- FABRIS, Annateresa (2011): *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, vol 1. São Paulo: Martins Fontes.
- FLAHUTEZ, F ; GOLDBERG, I ; VOLTI, P (comps) (2010): *Visage et portrait, visage ou portrait*. Presses Universitaires de Paris Ouest: Francia.
- FLUSSER, Vilém (2002): *Filosofia da caixa preta*. Relume Dumará: Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, Michel: (1991): *Historia de la sexualidad (3 Vol)* Siglo XXI: Madrid.
- _____ (1992) *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta: Buenos Aires.
- _____ (1997): *Esto no es una pipa*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- GADAMER, Hans- George (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós: España.

- GEMINI, Laura (2003): *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. F. Angeli: Milano.
- GELADO, Viviana (2006): *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. 7Letras, São paulo: Ed. UFSCAR: Rio de Janeiro.
- GEYER-RYAN, Helga (1994): *Fables of desire*. Polity Press: UK.
- GRAZIOLI, Elio (2009): *Corpo e figura umana nella fotografia*. Mondadori: Milano.
- GROJNOWSKI, Daniel (2002): *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*. José Corti: Paris
- GUIGON, Emmanuel (Dir) (2014) : *Le surréalisme et l'objet*. Album de la exposición. Centre Pompidu, 30 octubre 2013-3. Paris.
- HAUSER, Arnold (1978): *Historia social de la Literatura y el Arte. Tomo I*. Guadarrama Punto Omega: España.
- HEUSER, Martin (1999): *Text and Visuality*. Atalanta Rodopi: Amsterdam.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir “La nostalgia”. In: PRETE, Antonio (Coord) (1992): *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Raffaello Cortina Editore/Minima: Milán.
- KAYE, Nick (2000): *Site-Specific art: Performance, place and documentation*. Routledge: London/ New York.
- KORZYBSKI, Alfred (1998) : *Une carte n'est pas le territoire*. L'Eclat Éd : Paris.
- KRAUSS, Rosalind (1996): *Teoria e Storia della fotografia*. Mondadori: Milano.
- _____ (2002): *Explosante-fixe: photographie & surréalisme*. Hazan: Paris. .
- _____ (2011): *Under Blue Cup*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press: UK.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (2000): Consideraciones sobre la presencia del erotismo en la literatura y presentación del seminario. En: *Seminario 98/99. Erotismo y literatura*. España: Universidad de Jaen.
- LEZAMA LIMA, José (1971) *Introducción a los vasos órficos* Barral Editores: Barcelona.
- _____ (1981): *El reino de la imagen*. Edición de Julio Ortega. Caracas: Fundación Ayacucho.
- LEZAMA LIMA, José (1992): *Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial letras Cubanas,
- LISTA, Giovanni (1997): *La Scène moderne: encyclopédie mondiale des arts du*

spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle. Carré: Paris.

- LOUVEL, Liliane (2002) : *Textes/Images: images à lire, textes à voir*, Ed. Interférences. Presses Universitaires. Rennes, France.
- LOUVEL, Liliane; SCEPI, Henri: (2005) : *Textes/Images: nouveaux problèmes*.Ed. Interférences. Presses Universitaires. Rennes, France.
- MANZI, Joaquín (2003): “Cuerpo escrito, cuerpo a la vista”. En: *Varcácel, Carmen (org): Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana. España*.
- MATEO DEL PINO, Ángeles. “La literatura erótica frente al poder. El poder de la literatura erótica”. En: Santana Henríquez, Germán (2002) *La palabra y el deseo. Estudios de literatura erótica*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- MAYNARD, Patrick (1997): *The Engine of Visualization*. Cornell UP, Ithaca.UK
- FILER, Malva E (1983): “Palabra e imagen en la escritura de *Territorios*”. *Revista Hispanoamericana*. Pittsburgh, Abril- Septiembre, Págs. 351-368.
- MERCENARO, Giuseppe (2004): *Fotografia come letteratura*. Mondadori: Milano.
- MERLEAU-PONTY (1986): *El ojo y el espíritu*. Paidós. España/ Buenos Aires.
- _____ (1964) *Le visible et l'invisible*. Gallimard: Paris.
- _____ (1976): *Phénoménologie de la perception*. Gallimard: Paris.
- METZ, Christian (1977): *A significação no cinema*. 2º ed. Ed. Perspectiva.:São Paulo.
- MICHAUD, Ginette: “Derrida, à l'improviste”. In: DERRIDA, Jacques (2013): *À dessein, le dessin*. Franciscopolis Éditions, Paris.
- MONTÉMONT, Véronique: “Dires voir (sur l'ekphrasis)”. En: MONTIER, Jean-Pierre, Liliane Louvel, Danièle Méaux y Philippe Ortel, (éd.) 2008 : *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Coll. "Interférences.
- MONTIER, Jean-Pierre, Liliane Louvel, Danièle Méaux y Philippe Ortel, (éd.) 2008 : *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Coll. "Interférences.
- MÜLLER, Adalberto (2012): *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Sulina: Porto Alegre.
- NANCY, Jean-Luc, (2000a) : *Corpus*. Éditions Métailie, Paris.
- _____ (2000b) : *Le regard du Portrait*, Galilée, Paris.
- _____ (2002): *Tre saggi sull'immagine*. Cronopio, Napoli.
- _____ (2003) : *Au fond des images*, Galilée : Paris.
- (2009) : *Le Plaisir au dessin*. Galilée : Paris

- _____ (2014) : « Le souci poétique », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'aventure poétique », décembre 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=411>, page consultée le 14 décembre.
- NANCY, Jean-Luc; FERRARI, Federico (2003): *La pelle delle immagini*. Bollati Boringhieri, Torino.
- _____ (2005) : *Iconographie de l'auteur*. Galilée, Paris.
- NAVARRO, Ginés (2000): *El cuerpo y la mirada. Develando a Bataville*. Anthropos Editorial: España.
- ORTEL, Philippe “Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste”. En: MONTIER, Jean-Pierre, Liliane Louvel, Danièle Méaux y Philippe Ortel, (éd.) 2008 : *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, Coll. "Interférences.
- _____ (2008). “Vers une poétique des dispositifs”. En: ORTEL, Philippe (coord): *Discours, image, dispositif: Penser la représentation*. L'Hartmann: Paris..
- OUELLET, Pierre (1991) : “Metaphysique de la vue”. En: ARROUYE, Jean (Coord): *Écrire et voir*. Ed. Université de Provence, France. Págs. 191-209.
- OATKA, Gene (1972): *Agape: an Ethical analysis*. Yale University Press.
- PALERMO, Zulma (2005) *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba: Alción
- PANOFSKY, Erwin (1992): *Essais d'íconologie*, Gallimard.
- PAZ, Octavio (1998): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica: España.
- _____ (1991): Préface “Poèmes muets, objets parlants”. En: *Je vois, j'imagine: poèmes-objets*. Gallimard, Paris.
- PERÉZ MARTINEZ, Ricardo (2014) Représentation et simulacre. Essai sur l'émergence du regard à l'âge classique : regard renversé, perspective et point de vue. Tesis de Doctorado, Universidad de Bergamo, Italia/Universidad Federal Fluminense, Rio de Janeiro. S/D,
- PÉREZ TOURIÑO, Emilio; SANTA CRUZ, Rocío (2007) *Leer imágenes: El archivo fotográfico de Julio Cortázar*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- PERLONGHER, N. (1991) *Caribe Transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense* . Iluminiras: San Pablo.

- _____ (2002): *Prosa Plebeya*. Colihue, Bs.As.
- _____ (1987): *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1991): *Caribe Transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. Iluminiras: São Paulo.
- PRAZ, Mario (1981) *Mnemosyne : el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus: Madrid.
- POIVERT, Michel (2010): *La Photographie Contemporaine*. Flammarion : Paris.
- PONTREMOLI, Eduard. *L'excès du visible: Une approche phénoménologique de la photogénie*. Ed. Jérôme Millon, 1996, Francia.
- RAMA, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Arca: Montevideo.
- RANCIÈRE, Jacques (1998) : *La chair des mots: politiques d'écriture*. Galilée, París.
- _____ (2000) : *Le partage du sensible: esthétique et politique*. La Fabrique Éditions, París.
- _____ (2003) : *Le destin des images*. La Fabrique Éditions, París.
- _____ (2008) : *Le Spectateur emancipé*. La Fabrique Éditions, París.
- RECHT, Roland (2012a): *Le croire et le voir*, Gallimard, 1999. París.
- _____ (2012b): (Introducción): *L'atlas Mnémosyene de Aby Warburg*. L'acharchillé, 2012. France
- RODRIGUEZ FONTELA, María de los Ángeles (2004): “Literatura e fotografía”. En: CASAS, Arturo comp (2004): *Elementos de Crítica Literaria*. Edicións Xerais de Galicia: Vigo.
- ROUILLÉ, André (2009): *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac
- RULFO, Juan. *Obra completa*. 1985, Fundación Biblioteca Ayacucho, Venezuela.
- SANTIAGO, Silviano (2000): “O entre-lugar do discurso latino-americano” In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (ED) (2005) *Un título para Eros. Erotismo, Sensualidad y Sexualidad en la literatura*. Ed Universidad de Granada, España.
- SARLO, Beatriz (2003): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Nueva Visión: Buenos Aires.
- SCAVINO, DARDO, F. (1991): *Nomadología (Una lectura de Deleuze)*. Ed. El Fresno: Buenos Aires.

- SCHECHNER, Arnold (1984): *La teoria della performance 1970-1983*. Bulzoni Editore: Roma.
- _____ (1993): *The future of ritual. Writings on cultura and performance*. Routledge: New York.
- _____ (2000) *Teoría & prácticas Interculturales*. Libros del Roja: Buenos Aires.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik (2007): “Blow Up” – *A Incerteza do sentido entre o visível e o dizível*. In: “Além do dizível: O olhar da literatura. 7 Letras. Rio de Janeiro.
- SCHWARZ, Roberto (1973): “As Idéias Fora do Lugar”. *Revista Estudos Cebrap*. São Paulo, nº 3.
- SICARD, Monique (1998) *La Fabrique du regard: Images de science et appareils de vision (XVe-XXe Siècle)*. Éditions Odile Jacob, “Le Champ méthodologique” (dirigida por Régis Debray).
- SIRONI, Marco (2004). *Geografie del narrare: insistenze sui luoghi de Luigi Ghirri e Gianni Celati*. Diabasis, Italia.
- SONTAG, Susan (2005): *On Photography*. RosettaBooks: New York.
- _____ (2009): *Sobre la fotografía*. Debolsillo: España
- SPERANZA, Graciela (2006): *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama: Barcelona.
- SPERANZA, Graciela. *Manuel Puig – después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- TURNER, Víctor (1997) “Entre lo uno y lo otro: el período liminar en los “rites de passage”. En: *La selva de los símbolos*. España: Siglo XXI
- USLENGHI, Alejandra (comp) (2010): *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Eterna Cadencia Editora: Buenos Aires.
- VANGI, Michele (2004) “Teorie della fotografia ” in: AA.VV. *Dizionario degli studi culturali* . Meltemi editore: Roma.
- _____ (2005): *Letteratura e Fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*. Campanotto: Udine.
- VAN GENNEP, Arnold (1986). *Los ritos de paso*. Taurus: Madrid.
- VANGI, Michele (2004) “Teorie della fotografia ” in: AA.VV. *Dizionario degli studi culturali* .Roma: Meltemi editore.
- VIGARELLO, Georges (2006): *Poéticas del cuerpo: arte, tecnología y cultura*. Límite:

Santander.

- WELLEK, René; WARREN; Austin (1985). *Teoría Literaria*. Editorial Gredos: Madrid,
- WILLIAMS, Raymond (2001). *Cultura y sociedad*. Nueva Visión: Buenos Aires.
- XAVIER, Ismail (2005): *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. 3ª Ed. Paz e Terra.
- YATES, Frances (1999). *The art of memory*. Volume III. London and New York, Routledge, 1999.
- ZOURABICHVILI, François (2007): *El vocabulario de Deleuze*. Atuel: Buenos Aires.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Cosacnaify: San Pablo.

2. El corpus:

- BRETON, André: (1988) *Œuvres complètes*. Tomo I, Ed. Gallimard, col. La Pléiade, presentada por Marguerite Bonnet : Paris.
- _____ (1992) : *Ouvres Completes II*. La Pleiade. Édition: Marguerite Bonnet.
- _____ (1999): *Ouvres Completes III*. La Pleiade. Édition: Marguerite Bonnet.
- _____ (1991) : *Je vois, j'imagine: poèmes-objets*. Préface d'Octavio Paz. Gallimard : Paris.
- _____ (2004): “El Surrealismo y la pintura”. En: *André Breton: antología 1913-1966*. Siglo XXI: México. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet.
- _____ (1979) : *Le surrealisme et la peinture* Gallimard : Paris.
- _____ *Nadja*. Librodot. http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-101855_Archivo.pdf
- _____ (2001): *Manifestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Ed. Argonauta. Venezuela.
- _____ (2008): *Álbum Andre Breton* Iconografía escogida y comentada por Robert Kopp. Gallimard, Biblioteca de la Pleiade, París.
- COPI _____ (1977): *Las viejas putas*, Anagrama
- _____ (1982): *La guerre des pédés*, Albin Michel: France.

- _____ (1992): *La Femme assise*. Albin Michel: France.
- _____ (1981) : *La femme assise*. Le Square-Albin Michel : Paris.
- _____ (2002) : *Un livre blanc*. Buchet-Chastel, Les Cahiers dessinés, Paris
- _____ (1983) : *Et Moi pourquoi je n'ai pas une banane ?* Dargaud Ed:
Francia
- _____ (1982): *Las Viejas putas*. Anagrama, Barcelona.
- _____ (1985) *Las vieilles putes*. Copi: Dargaud Ed, Francia, 1985.
- CORTÁZAR, Julio (1997): *La fascinación de las palabras*. Entrevista de Omar Prego a Julio Cortázar . Alfaguara: Buenos Aires.
- _____ (2000): "Carta a Roberto Fernández Retamar." *Cartas 1969-1983*. Ed. Aurora Bernárdez. 1579-80. Impreso. Vol. 3 de *Cartas 1937-1983*. Alfaguara: Buenos Aires.
- _____ (2003): *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. Destino: Barcelona.
- _____ (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- _____ . (1968): *Buenos Aires, Buenos Aires*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.
- _____ (2002): *Territorios*. Siglo XXI: México.
- _____ (2009) *Último round*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires
- _____ (2002): *Territorios*. Siglo XXI: México.
- _____ (1999): *Prosa del Observatorio*. Lumen: Barcelona.
- _____ (1996): *Los astronautas de la cosmopista o Un viaje atemporal Paris-Marsella* (junto con Carol Dunlop; dibujos de Stéphan Hébert). Alfaguara: Madrid.
- _____ (1998): *Cuentos Completos I*. Alfaguara. Madrid
- _____ (1999): *Cuentos Completos II*. Alfaguara. Madrid
- SEBALD, W.G (2010): *Vértigo*. Anagrama. Argentina
- _____ (2006): *Il passeggiatore solitario. In ricordo di Robert Walser*. Adelphi: Italia
- _____ (2002): *Austerlitz*. Anagrama: Barcelona

- _____ (2004) *Del Natural*. Anagrama: Barcelona

3. Sobre el corpus:

- AIRA, César (2003): *Copi*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario.
- AMÍCOLA, José (2000): “Campeones campo: Copi y Perlonguer”. En: *Campo y Posvanguardia, Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós: España.
- _____ (2000): “Cortázar: “The smiler with the knife under the cloak”. In: Actas del Congreso Orbis Tertius, La Plata. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-7/dossier/03-amicola>
- AGAZZI, Elena (2007): *La grammatica del silenzio di W.G Sebald*. Artemide, Proteo: Roma.
- ALAZRAKI, Jaime (1994): “Capítulo XIII. Tema y sistema de Prosa del observatorio”, en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona, Anthropos, Pp. 261-280
- ANIS, Jacques; VIOLLET, Catherine (1995): “L'automate et son double: Breton & Soupault, Les champs magnétiques. En: DIDIER, Béatrice; NEEF, Jacques (coord): *Manuscrits surréalistes*. PUV, Saint Denis. Págs.41-66.
- ARRIGUCCI, DAVI (2002) *El alacrán atrapado. La poética de la destrucción en Julio Cortázar*. UNAM, México.
- BÉGUIN, Édouard (1991): “L'une va pas sans l'autre”. En: ARROUYE, Jean (Coord): *Écrire et voir*. Ed. Université de Provence, France. Págs. 65-83.
- BRON, Jean-Albert; URBANIK-RIZK, Annie; LEIGLON, Christine (2002): *Nadja: Breton. Littérature et langage de l'image*. Ellipses: París.
- CAMINADA ROSSETTI, Lucía (2013): “Julio Cortázar, entre fotografías y performance. Interzonas y Heterodoxias en la literatura argentina”. En: Corona Martínez, Cecilia (coord): *Mapas de las heterodoxias y sincretismos en la literatura argentina del S.XX argentina*. Babel: Argentina.
- CARAION, Marta (2003): *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX siècle*. Droz: Genève.
- CASI, Stefano comp (2008): *Il teatro inoportuno di Copi*. Titivilus: Italia.
- DÁVILA, M^o de Lourdes (2001): *Desembarcos en el papel. La imagen la literatura de*

Julio Cortázar: Beatriz Viterbo: Rosario.

- _____ (2008): “Alguien se pierde en el laberinto cosmicómico de Fantomas, ¿pero quién?” En: *Iberoamericana*, VIII, 29.
- GARRIDO, Felipe; Alba DE ROJO (1998): *Cortázar: Iconografía*. Fondo de Cultura Económica: México.
- GIORGI, Gabriel (1998). “Sexo moderno. Cortázar: Los límites de la representación sexual y el uso de las perversiones”. En: *ETC_ Córdoba*, Año 7, N° 9, pp. 93-109.
- JOSEF, Bella “Julio Cortázar. La metafísica del tango o más allá de la realidad”. En: VALENZUELA; JOSEF, B; SICARD, A (2002): *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. Biblioteca Cortázar, Fondo de Cultura Económica: México.
- KLEINBERG-LEVIN, David (2013). *Redeeming words. language and Promise of Happiness in the Stories of Döblin and Sebald*. State University of New York Press, New York.
- LUJÁN, Candelaria (2013) *Imaginar Excepciones. Julio Cortázar, la fotografía y Prosa del Observatorio en el contexto de las vanguardias francesas*. Memoria del trabajo de fin de Master en Lengua y Literatura Moderna, Estudios Culturales. Universitat de les Illes Balears: España.
- MCCULLOH, Marc Richard (2003): *Understanding W. G. Sebald*. University South Caroline Press: South Caroline.
- MORAN, Dominic (2000): *Questions of the liminal in the fiction of Julio Cortázar*. Legenda: Oxford.
- MOURIER-CASILE, Pascaline (1994): *Nadja d'André Breton*. Folio/Gallimard: París.
- OVIEDO PERÉZ DE TUDELA, Rocío: *Imagen del tiempo. Prosa del observatorio y otros escritos de Cortázar*. *Rassegna iberistica*, Vol. 1 Num.101 – Junio 2014.
- PERRIGAULT, Laurence “La réalité à l'épreuve de la fiction dans Les fils de la vierge de Julio Cortázar et Blow up de Michelangelo Antonioni”. En: MONTIER, Jean-Pierre (Coord): *À l'œil: des interférences textes/images en littérature*. Presses Universitaire de Rennes, 2007.
- PIC, Muriel (2009) : *W.G Sebald L'image papillon*. Les presses du réel : Francia.
- PRECIADO, Beatriz (2004): “De-titled: gender and the architecture of the double signature in *Droit de regards* (roman-photo de Marie-Françoise Plissart suivi d'une lecture de Jacques Derrida)”. En: *Quadern de Filologia de la Universitat de València Estudis Literaris*. Edición de Nuria Girona y Manuel Asensi. Volumen IX: Tropos del

cuerpo. Edic. Universitat de València: España. Pág. 145-183.

- RIVERA, Jorge; LAFFORGUE, Jorge (1996): *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Colihue: Buenos Aires.
- SCHWARZ, Marcy «Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar», Cuadernos LIRICO 7|2012, URL: <http://lirico.revues.org/652>.
- _____ (2005) *Letteratura e Fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*. Udine: Campanotto.
- VÁZQUEZ, Laura: “Cuadros y márgenes: los lazos entre historieta, arte y cultura”. En: Kozak, Claudia (comp) (2006): *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo: Rosario.
- WITTO MÄTTIG, Sergio «Julio Cortázar: la literatura de la proximidad », *Polis* [En línea], 2 | 2002, Publicado el 23 junio 2002, consultado el 17 diciembre 2014. URL : <http://polis.revues.org/8024>
- YURKIEVICH , Saúl (2004) *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Edhasa España
- _____ (2005): «Un encuentro del hombre con su reino», en *Obra crítica*. Vol. I. Madrid: Alfaguara, pp. 15- 30. Saúl Yurkievich (ed.).
- ZASLOVE, Jerry (2006): W.G. Sebald and Exilic Memory: his photographic images of cosmogony of exile and restitution. *Journal of Interdisciplinary Crossroads – Allahabad Association for Historical and Cultural Studies*, v.3, n.1, p. 201-234. <http://www.oberlin.edu/faculty/sfaber/completebook.pdf>>.

