



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Imágenes de la memoria. Poéticas visuales en la narrativa de habla hispana reciente (2008-2018)

Patricio Alvarado Barría

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Tesis doctoral

Imágenes de la memoria. Poéticas visuales
en la narrativa de habla hispana reciente (2008-2018)

Presentada por Patricio Alvarado Barría
Dirigida por Dra. Anna Caballé Masforroll

Firma:



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultad de Filología y Comunicación

Imágenes de la memoria. Poéticas visuales
en la narrativa de habla hispana reciente (2008-2018)

Tesis doctoral presentada por

Patricio Alvarado Barría

Dirigida por Dra. Anna Caballé Masforroll

Programa de doctorado

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

Línea de investigación

TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA

ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

2021

*A María Mónica Barría y Zacarías Patricio Alvarado, mis padres y maestros.
A Júlia Padilla Martos, los días y las noches de invierno y de verano.*

La escritura de esta tesis ha sido posible gracias al Programa Formación de Capital Humano Avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile entre los años 2018-2021.

Agradecimientos

Para realizar esta investigación ha sido indispensable la dirección de la Dr. Anna Caballé Masforroll, quien me ha guiado académica y vitalmente con luminosa y generosa sabiduría.

A Roxana Alvarado Barría, Felipe Carrasco Lutz, Ana María Chagra, Gabriel Jiménez, Juan Carlos Jiménez, Camilo Manríquez, Carmen Martos, Bruno Montané Krebs, Francisco Padilla, Víctor Hugo Pino, Marina Rodríguez, Miguel Stuardo Concha, quienes han sido esenciales a lo largo de estos años de trabajo. A los escritores Guido Arroyo, Bernat Castany y Soledad Novoa, quienes apoyaron este proyecto desde su inicio.

Finalmente, a María Mónica Barría, Zacarías Patricio Alvarado y Júlia Padilla Martos, sin ellos nada de esto hubiera sucedido.

Resumen

Durante las dos últimas décadas, escritores de diferentes generaciones en la narrativa en habla hispana han incorporado el uso de diversos elementos visuales que son incluidos a lo largo del texto literario. Su asimilación ha sido cada vez más recurrente y su presencia se observa en el trabajo de escritores de distintas latitudes como Mario Bellatin (1960), Cynthia Rimsky (1962), Antonio Orejudo (1962), Lolita Bosch (1970), Alejandra Costamagna (1970), Nona Fernández (1971), Alicia Kopf (1982), los cuales conforman el corpus de obras analizadas en este trabajo. Estos autores han utilizado elementos estéticos visuales de distinto orden en el campo de la ficción, teniendo como eje la incorporación de la imagen fotográfica. Por lo tanto, el objeto de estudio son las estudio es el funcionamiento de las imágenes fotográficas en las siguientes novelas: *La familia de mi padre* (2008) de Lolita Bosch; *Poste Restante* (2009) de Cynthia Rimsky; *Los fantasmas del masajista* (2009) de Mario Bellatin; *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo; *Chilean electric* (2015) de Nona Fernández; y finalmente *Hermano de hielo* (2016) de Alicia Kopf, *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna. Hemos revisado este corpus despojados de la vivencia vanguardista frente a la fascinación que el recurso a las tecnologías significó para las vanguardias de entreguerras, es decir, despojados de la expectativa frente al uso del aparato tecnológico, asumiendo la maleabilidad del dispositivo, la pérdida del índice o índice, como principio elemental de la imagen mecánica que se ha extendido a toda una época determinada por los algoritmos digitales. De modo que este trabajo se divide entre la revisión del uso de la fotografía en el libro y la literatura a lo largo de la historia, y en particular a partir de la aproximación de la literatura y el texto a las artes visuales. En este sentido, revisamos el empleo de los acercamientos teóricos y académicos que han estudiado este fenómeno bajo las categorías de «hibridez», «interdisciplinariedad» y «experimentalidad», con el fin de observar el modo en que ha ingresado un tipo de publicación que cada día suscita mayor interés. La segunda parte de este trabajo consiste en el análisis del cuerpo de novelas ya citadas y sus principales referencias, en las que se encuentran autores diversos como André Breton, W. G. Sebald

o Diamela Eltit. Este análisis está dividido entre las tendencias que utilizan la fotografía como alegoría paródica, y aquellas que establecen un vínculo significativo desde la figura del álbum fotográfico. Ambas tendencias conviven y se solapan a lo largo del conjunto de obras de este y de anteriores periodos con diferente injerencia y profundidad, de modo que la lectura de estas novelas a partir de una perspectiva histórica y estética nos permiten observar el modo, el significado y la profundidad de la interacción entre imagen y palabra.

Abstract

During the last two decades, writers of different generations in Spanish narrative have incorporated diverse visual elements in the field of fiction, having as axis the incorporation of photography, that are included throughout literary texts. Their assimilation has been increasingly recurrent and their presence can be observed in the work of writers from different latitudes. Therefore, the object of study is the photographic work in the following novels: *La familia de mi padre* (2008) by Lolita Bosch; *Poste Restante* (2009) by Cynthia Rimsky; *Los fantasmas del masajista* (2009) by Mario Bellatin; *Un momento de descanso* (2011) by Antonio Orejudo; *Chilean electric* (2015) by Nona Fernández; and finally *Hermano de hielo* (2016) by Alicia Kopf, *El sistema del tacto* (2018) by Alejandra Costamagna. We have reviewed these works stripped of the avant-garde experience in the face of the fascination that the recourse to technologies meant for the interwar avant-gardes, that is, stripped of the expectation in the face of the use of the technological apparatus, assuming the malleability of the device, the loss of the index, as an elementary principle of the mechanical image. This work is divided between the review of the use of photography in books and literature throughout history, and in particular from the approach of literature and text to the visual arts. We review the use of theoretical and academic approaches that have studied this phenomenon under the categories of «hybridity», «interdisciplinarity» and «experimentality», in order to observe the way in which a type of publication that is attracting more and more interest every day has been introduced. The second part of this work analyses the body of novels already cited and their main references, in which we find diverse authors such as André Breton, W. G. Sebald or Diamela Eltit. This analysis is divided between the tendencies that use photography as a parodic allegory, and those that establish a significant link from the figure of the photographic album. Both tendencies coexist and overlap throughout the set of works of this and previous periods, so that the reading of these novels from a historical and aesthetic perspective allows us to observe the mode, meaning and depth of the interaction between image and word.

ÍNDICE

Índice de imágenes	13
Introducción: La literatura, un territorio en permanente expansión.	17
1. OBJETIVOS Y MARCO TEÓRICO	
1.1. La incorporación de la fotografía en la literatura	31
1. 1. 1. La imagen fotográfica en la novela contemporánea	
1. 1. 2. Préstamos de la historia del arte y resignificación de la mirada: la imagen como constitución de un punto de vista y <i>trompe-l'œil</i>	34
1.1.3 Dos tendencias: entre la parodia y el testimonio del álbum fotográfico	38
1. 2. Narración e imagen: entre la literatura híbrida y el bricoleur	
1. 2. 1. Antecedentes de la relación entre imagen y la fotografía en la literatura en habla hispana	41
1. 2. 2. Concepto de «hibridez» en las propuestas teóricas recientes	45
1. 2. 3. La figura del «bricoleur» de Bretón y el «bricolaje melancólico» de Sebald	54
1. 3. Antecedentes históricos en la relación entre fotografía, modernidad y la literatura	
1. 3. 1. La tecnología de la visión en el proyecto modernizador del s. XIX	64
1. 3. 2. Paisaje, ciudad, modernidad y dispositivo	71
1. 3. 3. El paulatino ingreso de la imagen fotográfica en la literatura a lo largo del siglo XIX	75
1. 4. Relación entre texto, artes visuales y literatura	88
1. 4. 1. Otro camino: la escritura visual desde la poesía concreta	
1. 4. 2. Imagen escrita: el signo lingüístico y el texto en el arte contemporáneo	101
1. 4. 3. Cristalización de la interdisciplinariedad: Imagen y palabra en el arte contemporáneo de la década los sesenta y setenta	105
1. 4. 4. La presencia del texto en el arte objetual	115
1. 4. 5. La reunión entre imagen, palabra y ciudad: desde el <i>Quebrantahuesos</i> hasta las instalaciones artísticas	141
1. 4. 6. La imagen en la literatura como enfrentamiento a la censura y la experimentación performática.	151

2. TENSIONES DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LA NARRATIVA RECIENTE	
2.1. La imagen como simulacro y <i>trompe l'oeil</i> o trampantojo en la novela	163
2. 1. 1. La constitución de la imagen-simulacro en <i>Los fantasmas del masajista</i> (2009) de Mario Bellatin	
2. 1. 1. 1. Espectralidad, prótesis y fotografía en la narrativa de Mario Bellatin	166
2. 1. 1. 2. Ausencia y simulacro en <i>Los fantasmas del masajista</i>	171
2. 1. 1. 3. La imagen del vacío en <i>Los Fantasmas del masajista</i>	183
2. 1. 2. La fotografía como parodia en la novela <i>Un momento de descanso</i> (2011) de Antonio Orejudo	192
2. 1. 3. Las luces y las sombras en <i>Chilean eléctrico</i> (2015) de Nona Fernández	201
2. 1. 3. 1. La ciudad y el nacimiento de la luz	205
2. 1. 3. 2. Luz, modernidad y dispositivo	213
2. 1. 3. 3. La plaza pública como escenario de sombras	216
2. 1. 3. 4. El tiempo en la imagen fotográfica y la mecanografía de <i>Chilean eléctrico</i>	220
2. 1. 3. 5. La plaza pública de <i>Chilean electric</i> a la luz de <i>Lumpérica</i> de Diamela Eltit	223
2. 2. Gabinete y álbum fotográfico en la novela reciente	
2. 2. 1. Traer al presente las ruinas: álbum fotográfico y <i>bricolage melancólico</i> de Sebald	231
2. 2. 2. Los rasgos del álbum fotográfico en la novela: Sebald y Eduardo Belgrano Rawson	235
2. 2. 3. Desarraigo, errancia y memoria: entre la parodia y el álbum	244
2. 2. 4. El viaje y la memoria en <i>La familia de mi padre</i> (2008) de Lolita Bosch	243
2. 2. 5. Álbum fotográfico y espectralidad en <i>Poste Restante</i> (2009) de Cynthia Rimsky	248
2. 2. 5. 1. Imágenes de una memoria inventada en <i>Poste Restante</i>	257
2. 2. 5. 2. Un punto de partida: la presencia del álbum fotográfico en <i>Poste restante</i>	264
2. 2. 6. La persistencia del álbum fotográfico en la novela reciente: <i>Hermano de hielo</i> (2016) de Alicia Kopf y <i>El sistema del tacto</i> (2018) de Alejandra Costamagna	268
Conclusiones	
Bibliografía	280
	295

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. <i>Hôtel des grands hommes</i> , fotografía, Jacques-André Boiffard, 1928	57
2. <i>Nadia</i> , André Breton, 1928, pp. 22-23	57
3. Grabado de Theodore de Bry, en <i>Breve relación de la destrucción de las Indias Occidentales</i> de fray Bartolomé de Las Casas, 1598	67
4. <i>Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions</i> de Anna Atkins, 1843.	84
5. <i>The pencil of nature</i> , Fox Talbot, 1844-46	85
6. <i>Bruges-la-morte</i> , Georges Rodenbach, 1892, p. 96	86
7. <i>Karawane</i> , Hugo Ball, 1919	92
8. <i>parole per la guerra</i> , Carlo Belloli, 1943	93
9. <i>schweigen</i> , 33 constelaciones, Eugen Gomringer, 1953	94
10. <i>Hambre, Noigandres 4</i> , poesía concreta, 1958	95
11. Ilustración de Diego Alfaro Siqueiros, Pablo Neruda, <i>Canto General</i> , México Talleres Gráficos de la Nación, 1950	100
12. <i>Libro de jazz</i> , Tinta y acuarela sobre papel, 37 × 25 cm, Joan-Josep Tharrats, 1952	109
13. Poema experimental, Lápiz y agujas sobre papel, 31 × 21 cm, Joan Brossa, 1947	110
14. <i>Poema de l'home</i> , Lo Pardal, Rústica 12,5 x 18 cm (Plegado), Guillem Viladot, 1973	111
15. <i>One and Three Chairs</i> , Joseph Kosuth, 1965	117
16. <i>Silver Word List</i> , en <i>Troublesome</i> , Robert Barry, 2011	118
17. <i>Statement of Intent</i> , Lawrence Weiner, 1969	121
18. <i>The Bowery in two inadequate descriptive systems</i> , Martha Rosler, 1975	124
19. <i>Picture/readings</i> , 16" por 40" texto/fotografía, Barbara Kruger, 1978	130
20. <i>Untitled (We Don't Need Another Hero) [Sin título (No necesitamos otro héroe)]</i> Fotografía, (276.54 x 531.34 x 6.35 cm), Barbara Kruger, 1987	131
21. <i>Untitled (Your Body Is a Battleground) [Tu cuerpo es un campo de batalla]</i> , serigrafía sobre vinilo, Barbara Kruger, 1987	132
22. <i>Truisms</i> , Jenny Holzer, 1978-1987	135
23. <i>Truisms [Your oldest...]</i> , instalación en One Times Square, Jenny Holzer, 1982	136
24. <i>Your oldest... Projections</i> , Proyección lumínica. Jenny Holzer, 1996-actualidad.	137
25. Registro de <i>Truisms</i> , Nueva York, Jenny Holzer, 1977	138
26. <i>Today is the tomorrow you were promised yesterday</i> , fotografía, Victor Burgin, 1976	139

27. Registro de <i>Quebrantahuesos</i> (1952) Revista <i>Manuscritos</i> , Nicanor Parra, Enrique Lihn, et al., 1976, p. 2.	145
28. Registro de <i>Quebrantahuesos</i> (1952) Revista <i>Manuscritos</i> , Nicanor Parra, Enrique Lihn, et al., 1976, p. 15	146
29. <i>USA: where liberty is a statue [USA: Donde la libertad es una estatua]</i> , Nicanor Parra, 1987	150
30. <i>La nueva novela</i> . Juan Luis Martínez. Ediciones Archivo, Santiago, Chile, 1977, pp. 58-59	157
31. Registro #1 <i>Inversión de escena</i> , CADA (Colectivo de Artes Visuales), 1979.	158
32. Registro #2 <i>Inversión de escena</i> , CADA (Colectivo de Artes Visuales), 1979.	159
33. «La vida nueva», <i>Anteparáiso</i> , Raúl Zurita, 1982, pp. 13-15 y 19.	162
34. «Foto de la península de Ikeno» y «Copa donde el prior...», de <i>Shiki Nagaoka: una nariz de ficción</i> (Sudamericana, 2001)	165
35. «Clínica especializada...» En <i>Los Fantasma del masajista</i> , Mario Bellatin, 2009, p. 73	177
36. «Espacio para...» En <i>Los Fantasma del masajista</i> , Mario Bellatin, 2009, p. 74	178
37. «Mortaja que las...» En <i>Los Fantasma del masajista</i> , Mario Bellatin, 2009, p. 85	179
38. «Lugar vacío...» En <i>Los Fantasma del masajista</i> , Mario Bellatin, 2009, p. 75	180
39. «Lugar perfecto...» En <i>Los Fantasma del masajista</i> , Mario Bellatin, 2009, p. 94	182
40. Fotografía de la <i>Rue de la Montagne-Sainte-Genève</i> , Eugène Atget, 1924	185
41. Fotografía de la Magasins du Bon Marché, Eugène Atget, 1926-1927	186
42. <i>Anonymous Sculpture</i> , Bernd Becher & Hilla Becher, 1970	189
43. <i>Collage fotográfico Nueve contactos en blanco y negro sobre cartón blanco</i> , László Moholy-Nagy, s/f.	190
44. «bar de la calle Huertas, [...] en Madrid...» <i>Un momento de descanso</i> de Antonio Orejudo, 2011, p. 96	195
45. «otra fotografía antigua[...]», <i>Un momento de descanso</i> de Antonio Orejudo, 2011, p. 148	196
46. «una fotocopia sin valor legal [...]» <i>Un momento de descanso</i> de Antonio Orejudo, 2011, p. 149	197
47. Copia de «Plan de la ville de Santiago. Capitale du Royaume de Chili» (1712) de Amadeo Frezier, según el trazado de 1541. En <i>Chilean electric</i> , Nona Fernández, 2015, pp. 4-5	206

48. [Reproducción de una factura de pago a la Compañía de electricidad] En <i>Chilean electric</i> , Nona Fernández, 2015, p.16	207
49. [Reproducción del logo de la compañía eléctrica Cate] En <i>Chilean electric</i> , Nona Fernández, 2015, p. 24	208
50. Retrato, en <i>Chilean electric</i> , Nona Fernández, 2015, p. 68	209
51. [Reproducción del plano digital de la ciudad] En <i>Chilean electric</i> , Nona Fernández, 2015, pp. 108-9	210
52. Registro de la acción <i>No +</i> (1983-4). CADA. Colectivo de Artes visuales.	225
53. Fotografía de la escritora Diamela Eltit leyendo fragmenos de <i>Lumpérica</i> (1979), en <i>Arte reciente en Chile: copiar el edén</i> de Gerardo Mosquera. Santiago: Puro Chile, 2006	225
54. Fotografía de Diamela Eltit video-performance <i>Zonas de dolor I</i> (1980), en <i>Arte reciente en Chile: copiar el edén</i> de Gerardo Mosquera. Santiago: Puro Chile, 2006	226
55. <i>Lumpérica</i> , Diamela Eltit, 1983, p. 169	226
56. <i>Los emigrados</i> , W. G. Sebald, 2006, p. 144	236
57. <i>Los emigrados</i> , W. G. Sebald, 2006, p. 150-151	237
58. <i>Fuegia</i> , Eduardo Belgrano Rawson, 1992, p. 125	242
59. <i>Fuegia</i> , Eduardo Belgrano Rawson, 1992, p. 53	243
60. <i>La familia de mi padre</i> , Lolita Bosch, 2008 [fotografía sin título], p. 50	253
61. <i>La familia de mi padre</i> , Lolita Bosch, 2008 [fotografía sin título], p. 98	253
62. <i>La familia de mi padre</i> , Lolita Bosch, 2008 «Ròmul Bosch i Catarineu», p. 108	254
63. <i>La familia de mi padre</i> , Lolita Bosch, 2008 [fotografía sin título], p. 109	254
64. <i>La familia de mi padre</i> , Lolita Bosch, 2008 [fotografía sin título], p. 247	255
65. <i>La familia de mi padre</i> , Lolita Bosch, 2008 [fotografía sin título], p. 249	255
66. [Álbum de fotografías...] en <i>Poste restante</i> de Cynthia Rimsky, 2010, p. 41	261
67. [Ulanov] en <i>Poste restante</i> de Cynthia Rimsky, 2010, p. 214	262
68. <i>Hermano de hielo</i> , Alicia Kopf, 2016, p. 54	272
69. <i>El sistema del tacto</i> , Alejandra Costamagna, 2018, pp. 52-53	277

INTRODUCCIÓN

La literatura, un territorio en permanente expansión.

Desde mis primeros recuerdos, la literatura ha sido un amplio territorio que constantemente ha puesto a prueba mi capacidad para comprender la realidad. Mis primeras lecturas están determinadas por la poesía, la que por siempre ha estado presente en todos los aspectos de mi vida. Nací y estudié en Temuco, una ciudad al sur de Chile, donde aprendí que los poemas vibraban como el sonido subterráneo de la tierra elevándose por nuestros pies hasta llegar a nuestros oídos, bocas, manos. A nuestro estómago, nuestros pulmones. Uso el plural porque inconscientemente la poesía y la literatura en general, siempre ha sido un espacio colectivo. Crecer en una región fronteriza significó vivir rodeado de idiomas distantes, no solo por la presencia del mapuzungün y el español, sino por toda la escala cromática que los separa. La literatura es un lugar de convergencia de lenguas, de los sonidos del viento, los árboles, el agua, los volcanes y de ese extraño progreso que llevó tanta pobreza y sangre a la tierra. El mito nos enseñó que fue allí donde Gabriela Mistral, profesora del instituto de mujeres de la ciudad, aconsejó a un adolescente Pablo Neruda que deliraba entre el humo de trenes y el odio por una ciudad monocroma, instalada a partir de la violencia del plan de Ocupación militar de La Araucanía. Ocupación que revela la herencia colonial que llevó a reducir, asesinar y silenciar a los pueblos que habitan el espacio desde tiempos pretéritos a la invasión de la corona española, y cuyo cenit de violencia permanece hoy a manos del mercado y las empresas trasnacionales extractivistas.

También en sus calles aledañas transitaron Jorge Teillier, incluso Allen Ginsberg. Aunque sobre todo, un largo río de autoras y autores que se extiende hasta hoy. En este contraste, sostenido por los cruces y los vaivenes de una cultura compleja, es desde dónde comprendí que la literatura es también la historia de la humanidad.

Pero ante todas las cosas, y más allá de la anécdota del tropo de origen, la literatura es un territorio abierto y abstracto que pone a prueba mis sentidos. Porque su unidad básica

es la palabra, la que está constituida por la oralidad, el sonido, el ritmo y la música. La literatura también es escritura, imagen y forma, un espacio físico al que es posible ingresar a partir de nuestra percepción. Y nuestros sentidos convergen en un mismo tiempo donde ojos, oídos y tacto desembocan en la abstracción del pensamiento, adquiriendo su significado en la representación del lenguaje. Es la práctica humana más básica y primigenia de todo pueblo. Es una actividad que ostenta la precariedad de la sencillez en su elaboración, porque en su origen no depende necesariamente de materiales ni de aparatos técnicos, puede ser transmitida voz a voz, generación tras generación, puede ser mecanografiada o manuscrita. Es en esa precariedad donde radica su dificultad. Porque la literatura es un espacio donde circula el conocimiento en su amplitud de registros, del mismo modo en que contiene la memoria, los deseos y los anhelos del sujeto y su entorno.

Como todo lenguaje artístico, en su base se encuentra la búsqueda por interrogar los recursos que utiliza, así como la puesta en tensión de la resistencia de sus materiales. De este modo, la literatura ha incorporado elementos de diferentes disciplinas que han permitido ampliar los límites de la representación, lo que es patente en la deriva que surgió en la integración de los lenguajes plásticos a lo largo de todo el siglo XX. De esta forma, mi interés por investigar estas posibilidades me llevó a estudiar la licenciatura en artes visuales, donde desarrollé un trabajo en el que intenté explorar la mezcla de escritura e imagen, como se refleja en mi proyecto final de grado titulado *Paisaje visual urbano en la producción artística desde el sujeto transeúnte de la ciudad de Temuco* (2011), y que también desarrollé en el libro y exposición artística *Silencios habitados, poética del paisaje urbano* (2011)¹. En este trabajo, utilicé fotografías impresas sobre un bastidor de plástico cloruro de polivinilo (PVC) —el material en el que se imprimen las gigantografías publicitarias—, intervenidas con otros materiales químicos y el trazo de mi escritura manuscrita. De modo que escribí una bitácora poética fragmentada sobre la violencia de la ciudad, sobrepuesta a la representación de

¹ *Silencios habitados: poética del paisaje urbano*, libro de artista: poesía y fotografía intervenida. Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, FONDART, Área Regional, Temuco-Chile, 2011. Disponible en: www.issuu.com/chacografix/docs/libro

lo paisaje que capturaba con la cámara caminando de extremo a extremo de sus calles. Con el tiempo abandoné el trabajo plástico, y los poemas los edité años más tarde en el libro *Edad de la ira* (2019)², coincidente con el periodo en el que he desarrollado la investigación que presento en este documento.

En paralelo a mis estudios, conformé iniciativas que buscaron poner en diálogo a escritores de diferentes géneros literarios y procedencias al interior de Chile, a través de la realización de encuentros, festivales y presentaciones en la ciudad de Temuco. En estas reuniones corroboré el sentido de expansión estética bajo la cual algunos escritores trabajaban, con especial énfasis en la novela contemporánea, cuya característica principal consistía en la integración de materiales de distinto orden, así como en un interés específico por revisar la historia política reciente y las consecuencias de la Dictadura cívico-militar chilena.

Inmediatamente después de mi egreso de los estudios de licenciatura, profundicé mi investigación desde un punto de vista teórico en el programa de estudios de posgrado en Teoría e Historia del Arte, del cual me titulé con una tesis sobre la condición espectral de la imagen fotográfica contemporánea. Al mismo tiempo, trabajé como profesional de apoyo en el Área de mediación y como pasante del Área de investigación del Museo Nacional de Bellas Artes, donde observé de cerca, tras bambalinas y desde una posición tan periférica como privilegiada, el trabajo de artistas actuales, los montajes, el despliegue de los materiales en las salas de exhibición, y constaté que la aspiración totalizante de las obras seguía un curso en expansión, con constantes citas a distintos periodos históricos del arte. Estos fueron los casos del artista estadounidense Joel-Peter Witkin (1939), del artista francés «Loro Coiron» Thierry Defert (1948) o de la artista finlandesa Kaarina Kaikkonen (1952); también en exposiciones como *Asger Jorn, un desafío a la luz* (2013), el ciclo *Proyecciones: Reflexiones, diálogos y prácticas en torno a Gordon Matta-Clark* (2013), *Papeles Surrealistas: Dibujos y pinturas del surrealismo en las Colecciones del MNBA* (2013); y eventos como el primer Seminario

² *Edad de la ira*, colección Otras voces, Ediciones Sin Fin, Barcelona, 2019.

de historia del arte y feminismo: relatos, lecturas, escrituras y omisiones (2012) y la 11ª versión de la Bienal de Artes Mediales (2013). Estas experiencias me permitieron observar la confluencia de distintas disciplinas, sin importar su origen o ubicación geográfica, que interrogaban la función de los materiales de representación.

De este modo, trasladé mi preocupación por revisar las zonas intermedias del lenguaje al análisis de las obras de los artistas jóvenes que, al igual que yo, recientemente habían finalizado sus etapas formativas o que recién participaban en sus primeras exposiciones. En consecuencia, desarrollé mi interés por ese campo de estudio en el proyecto de investigación *Ampliación del fuerte Recabarren. Reconstrucción de Temuco a través de diez artistas jóvenes* (2012-2014)³, que publiqué en un libro homónimo donde recopilé las obras de los diez artistas seleccionados, en conjunto a una serie de ensayos que situaban cada una de sus obras. Mi línea de trabajo consistió en analizar el corpus con la premisa que seguí en *Silencios...*, mediante la cual invité a los artistas a reflexionar sobre la violencia de la ciudad que habitábamos, fundada sobre el fuerte militar de la avanzada chilena durante el periodo de la Ocupación. El resultado fue similar a mis experiencias anteriores, ya que cada artista recurrió a formas de representación cuyos materiales estaban estrechamente vinculados a denotar los efectos de la violencia, así como la amplitud de registros estéticos desde sus diversos soportes, formatos y procesos. La ciudad emergió como signo iconográfico, mientras que el empleo de procedimientos alegóricos apuntaron a establecer un discurso generalizado sobre la resistencia y la puesta en duda de los dispositivos que instaló el proyecto modernizador. En consecuencia, la ciudad no se reducía a un espacio geográfico ni a un escenario sobre el cual discurrían los acontecimientos, ya que en su centro se encontraba un sistema de relaciones basado los procesos de desterritorialización de la modernidad. Al finalizar mi etapa de estudios de posgrado, todas estas preguntas me llevaron a publicar

³ *Ampliación del Fuerte Recabarren. Reconstrucción de Temuco a través de diez artistas jóvenes*. curatoría de artistas jóvenes, financiado por el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes. Proyecto FONDART, Área Regional 2013, Chile. Publicado en el libro: *Ampliación del Fuerte Recabarren: reconstrucción de Temuco a través de diez artistas jóvenes*, Alquimia Ediciones, Santiago, Chile, 2014.

Triage (2015)⁴, consistente en una narración en la que abordé las consecuencias de la violencia que he descrito, y donde usé recortes de prensa que reproduje como correlato del tiempo histórico de la ficción.

Del mismo modo, continué mi formación teórica y mi investigación sobre estos problemas en el programa de máster en Estudios avanzados en literatura española e hispanoamericana de la Universitat de Barcelona, que finalicé con el trabajo final titulado «Estéticas visuales en la narrativa latinoamericana» (2016), dedicando el análisis al uso de las fotografías en los proyectos de los escritores Mario Bellatin (1960) y Cynthia Rimsky (1962). Este trabajo fue mi primer acercamiento teórico al problema desde el lenguaje de la novela, siendo la base a partir de la cual he desarrollado el trabajo que presento en esta tesis. Mi segundo acercamiento a este problema lo desarrollé en la investigación *Estéticas visuales, hibridez y simulacro en la narrativa chilena contemporánea* (proyecto del CNCA, 2018), consistente en analizar novelas chilenas que empleen dispositivos visuales, como son los casos de *La filial* (2013) de Matías Celedón; *Facsimil* (2014) de Alejandro Zambra y *Nancy* (2015) de Bruno Lloret. A diferencia de esta investigación, el corpus estuvo limitado a un espacio geográfico y temporal bastante específico, lo que me permitió explorar elementos que escapaban al dispositivo técnico de la cámara fotográfica –como diagramas, esquemas, simulación de documentos, tipografía, además de fotografías–, aunque su función era muy similar: la de suplantar lo real a través de documentos que certifiquen la experiencia.

Al finalizar el análisis, observé que el problema en torno a la instalación y repetición del concepto de «hibridez» era cada vez mayor. Esto lo he corroborado en distintas instancias académicas, como congresos y publicaciones monográficas, en las cuales este tipo de producción está tematizado bajo categorías como «experimentalidad», «interdisciplinariedad» o «hibridez», conceptos en los que se ha aglutinado una cantidad importante de novelas distintas entre sí, y las cuales la función del experimento responde igualmente de diferentes formas.

⁴ *Triage*, Colección Foja Cero, Alquimia Ediciones, Santiago, Chile, 2015.

En paralelo a mi primer acercamiento, escribí un diario de viaje titulado *Anotaciones desde el fin del mundo*, que presenté junto al reporte académico como una forma de explorar las reflexiones en torno al uso de la cámara desde distintos puntos de vista. En esta narración, incorporé una bitácora visual de mi viaje personal hacia un paisaje nuevo e inexplorado para mí como una forma de expiación de la pérdida de mis puntos de referencia. Viajé catorce horas de distancia durante una noche y parte del día autobús para llegar al otro extremo de la península.

Mediante las fotografías intenté establecer ingenuamente un diálogo con la bitácora, examinando cada imagen cómo si fuera posible ver algo distinto que una, entre tantas, mirada. Sin embargo, pronto fui consciente de que el marco que ubicó este discurso fue la nostalgia, la errancia y la desorientación. Marcas espaciales frente a las cuales el disparo de la fotografía operaba como una prótesis del desarraigo. Problemas mucho más generalizados en la experiencia común que mi parcial subjetividad. La propia estética fotográfica apelaba a esos insumos con citas a la historia del arte, comprendiendo que la elaboración de la visualidad, del punto de vista y su sentido específico está construido sobre una red de significantes que nos anteceden, formando parte de lo que cada una expresa textualmente, al tiempo que se antecedió y modelaba mi forma de comprender el espacio.

La principal limitante de la narración autobiográfica, más allá de la pretensión del certificado que aun sobrevive en diversas lecturas e interpretaciones de los géneros referenciales, es la relación efrástica con la imagen. Una limitante que asume la contemporaneidad del índice visual, del supuesto referente real de lo visual. Por lo que decidí concentrarme en el campo de la ficción, debido a la apertura de posibilidades compositivas que se alejan del discurso de lo que se comprende como real: la imagen como huella. Porque es en el propio lenguaje del dispositivo donde encontramos intrínsecamente un discurso amparado en la memoria de una época y de una forma de

relacionarnos, donde la realidad ha estallado en un sin fin de acontecimientos, en cuyos registros y soportes transita nuestra experiencia vital.

En términos personales, una vez finalizado mi trabajo final, comencé una exploración mediante un género que no había desarrollado conscientemente: la escritura diarística, gracias a mi contacto con la Unidad de Estudios Biográficos (UB) y su responsable, la Dra. Anna Caballé, donde he sido colaborador desde entonces. Por este motivo, en paralelo a mis actividades, he desarrollado un diario de vida que he mantenido a lo largo de todo el proceso de escritura de la tesis. Por otro lado, con el fin de darle continuidad a mi investigación, me concentré en el análisis en el campo de la ficción narrativa de la novela. De modo que quedaron resonando en mí algunas preguntas iniciales: ¿Por qué necesitaba usar el aparato en el diario de viaje pero no en el diario personal? ¿Qué es lo que me permitía expresar el dispositivo que no podía decir con las palabras? La primera pregunta me ha llevado a pensar en los espacios que habitamos y el modo en que lo hacemos. El uso de los dispositivos no radica en su disponibilidad, su alcance y su acceso, sino en la medida que nuestras actividades cotidianas transitan exclusivamente en los dispositivos. Es el modo en que se codifican los acontecimientos y la suma de cada uno de ellos conformando nuestra experiencia. La segunda pregunta tiene distintas respuestas, las que parten de la idea de que la imagen no reemplaza narrativamente al texto, pues está subordinado a él, y porque fundamentalmente corresponden a lenguajes distintos. Por un lado, cumple con una función temporal, ya que el registro fotográfico es un corte en el tiempo y el espacio que es situado por la palabra como contexto. La imagen, en este sentido, no es lineal, a diferencia de la narración escrita, obligando al lector a detenerse en ella dependiendo de su referencialidad hacia la diégesis del relato. De forma que se transforma en un detonador de la escena que puede afectar, en mayor o menor medida, la interpretación de los acontecimientos narrados. Pero este corte temporal no se trata de una selección espacial de la realidad, sino del punto de vista del narrador.

Estas primeras preguntas me llevaron a profundizar una lectura correspondiente a la injerencia de los dispositivos técnicos, con el distanciamiento necesario para observar el fenómeno en la obra de escritores vivos actuales. Si por un lado, el campo de la poesía es abierto, en la novela, por el contrario, el campo está normativizado debido a la búsqueda permanente de la legibilidad. Sin considerar el lirismo, tan promovido por el mercado, la reflexión sobre los materiales se encuentra en el centro de la poesía, siendo más bien la generalidad que la excepción, lo que dificulta la masividad de su recepción entre los lectores. De manera que la poesía redefine constantemente sus formas, ampliando los márgenes de las zonas intermediales dado el potencial abstracto y metafórico del lenguaje poético, como se observa en el trabajo de las vanguardias históricas, la poesía concreta o la performatividad de la década de los setenta. Mientras que en la novela se ha producido una mayor resistencia hacia el ingreso de elementos interdisciplinarios, puesto que en ella coincide un orden de lectura organizado por las temporalidades de los acontecimientos.

El análisis de las novelas está frecuentemente determinado por el discurso y su relato, debido a ello, con frecuencia su análisis crítico pasa por alto el problema asociado a la predominancia del dispositivo técnico y su significado. Es así como el interés por revisar la resistencia de sus materiales ha tenido un paulatino aumento durante los últimos años, donde destacan los análisis de De los Ríos (2011), Perkowska (2013), Brizuela (2014), Méndez y Figueras (2017), Caminada (2020), quienes han hecho un valioso aporte en un campo aun nuevo, en la medida que no existe un consenso entre las perspectivas teóricas. Esto es patente en las derivas que insisten en mantener un discurso sobre la hibridez y la experimentalidad en un campo que ha asimilado los aparatos desde hace varias décadas.

Por otro lado, la publicación de las novelas que emplean la imagen fotográfica ha tenido cada vez más casos, los cuales han sido validados por la crítica y las instituciones oficiales, como se observa en la recepción, los premios literarios y las expectativas bajo los conceptos de novedad y de innovación que ha instalado el mercado. Basta observar

la bienal Kosmópolis del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), un encuentro que se realiza desde el 2002, y que reúne un variopinto conjunto y selección de propuestas para lo que denominan «La Fiesta de la Literatura Amplificada». En actividades como esta, podemos observar cómo adquiere una total relevancia el uso de dispositivos, situados en la primera línea de esta *amplificación* a través de los medios tecnológicos, aunque la resistencia de los materiales en la mayor parte de los proyectos permanece sin cuestionamiento. Por el contrario, su funcionalidad suele estar al servicio de nuevos canales de consumo, sin afectar los procedimientos desde un punto de vista crítico.

En este trabajo, la pregunta por los medios es fundamental, siempre y cuando estos respondan a una resistencia y no a una repetición de discursos solamente actualizados en sus formas decorativas. El problema no tiene que ver con la forma o la técnica como un elemento aislado, sino que con el ethos y el pathos que encierra su uso. Durante las últimas dos décadas, hemos experimentado un sostenido aumento de la presencia de la tecnología digital en todas las esferas de nuestra vida cotidiana. En la actualidad es difícil de comprender el ejercicio de actividades básicas sin la omnipresencia de la virtualidad de los dispositivos tecnológicos digitales. Podríamos pensar que asistimos a una realidad histórica inédita que sobrepasa las dimensiones y magnitudes de percepción a escala humana, parafraseando a Rojas (2012). Una realidad acelerada que ha transitado desde el uso de aparatos análogos a una virtualidad que tiene lugar exclusivamente en las pantallas de dispositivos portables, construidos para adaptarse a nuestra corporalidad, alterando nuestras costumbres y prácticas vitales. Desde su tamaño y sus parámetros ergonómicos hasta la penetración de la publicidad en lugares insospechados del espacio público y privado.

Esto se puede observar, por ejemplo, en los túneles subterráneos del Transporte Metropolitano de Barcelona, donde la empresa canadiense Adtrackmedia, junto a la empresa Telefónica, instaló un sistema de publicidad dinámica, consistente en cientos de pantallas LED que proyectan fragmentos de publicidad a través de las ventanas de

los vagones del metro en movimiento, interrumpiendo de forma invasiva y violenta el traslado de los pasajeros. También se puede experimentar diariamente a través de la navegación web, donde los usuarios están obligados a aceptar, al menos como base, el sistema funcional de la política de *cookies*. Esto consiste en el desarrollo de un sistema de vigilancia a través del rastreo de las preferencias y búsquedas que realizan los usuarios, con el fin de fijar huellas de la navegación para dirigir un tipo de publicidad personalizada, basada en un sistema algoritmos que cerca la libertad que alguna vez anunció la red, transformando a los mismos usuarios en consumidores de un sofisticado tipo de publicidad. Los avances tecnológicos condensaron en tan solo algunas décadas cambios que alteraron nuestro modo de relacionarnos y de habitar el espacio, como lo experimentamos en el uso transversal de los sistemas de comunicación, el acceso a la información, la circulación del dinero o en actividades cotidianas como el uso del transporte público o de dispositivos móviles.

El aparato de la cámara fotográfica está extinto en su uso cotidiano, incluso en ámbitos profesionales observamos que el régimen análogo prácticamente ha desaparecido del mercado masivo, convirtiéndose en un objeto fetiche. Los *teléfonos inteligentes* han incorporado tareas multipropósitos, integrado microlentes que capturan fotografías y videos digitales, tecnologías de geolocalización, y un sin fin de aplicaciones de consumo conectadas en tiempo real. El mundo de conexiones inalámbricas ha modelado la relación mediatizada del sujeto con su entorno, ajustando sus condiciones a la individualidad como un modo de dirigir un tipo de consumo y vigilancia programada, exacerbando la subordinación a los dispositivos que instaló y masificó el proyecto moderno de los mercados globales.

Las condiciones sanitarias actuales han puesto a prueba el modelo lógico de percepción desarrollado a lo largo del siglo XX y masificado mundialmente desde finales de la década los ochenta. No se trata de establecer un nuevo paradigma técnico, sino de un nuevo paradigma de consumo que nace coincidentemente con la transición de los regímenes totalitarios a los pactos democráticos del poder establecido y la

mundialización del proyecto capitalista, cuyo centro se encuentra en los mercados financieros transnacionales. El cambio de siglo trajo consigo sucesivos cambios que estaban anunciados desde el establecimiento del régimen moderno. El estatuto de neutralidad y corrección que supuestamente aseguraba el dispositivo, modeló un tipo de ciudadano que se transformó rápidamente en un operador capaz de administrar estos procesos, pero también en un espectador a tiempo completo.

De este modo, el contexto de urgencia sanitaria no modificó el régimen de sentido de nuestra época, pero aceleró la migración hacia las plataformas electrónicas que ya habían experimentado diversos campos, desde el mercado del entretenimiento y el espectáculo hasta la educación formal. El confinamiento provocado por la pandemia del SARS-CoV obligó una improvisada implementación del régimen de teletrabajo, amplificando las diferencias económicas y sociales de los ciudadanos-operadores, lo que descubre el falso mito que anunció la liberación del sujeto a partir de la tecnologización.

¿Cuál es la función de la fotografía en la narrativa contemporánea? ¿Cuál es su valor en un mundo saturado de imágenes? La literatura es un campo de reflexión donde la forma no puede separarse de su contenido. En su dimensión artística podemos observar la puesta en crisis de los mecanismos de representación, lo que nos permite comprenderla como un ejercicio en desarrollo, dinámico y en constante movimiento. Por este motivo, me he concentrado en analizar el trabajo de autores recientes publicados en habla hispana, como Nona Fernández, Alejandra Costamagna, Lolita Bosch —la hemos incluido a pesar de considerar su edición castellana como una versión del original— o Mario Bellatin, bajo el riesgo que conlleva analizar la pertinencia de los dispositivos en una época de cambios acelerados.

Para llevar a cabo esta labor, es necesario sentar las bases de una discusión teórica, un estado de la cuestión, y situarlos históricamente como parte de un proceso que eclosiona durante la modernidad, así como es fundamental observar los fenómenos relacionados

con la imagen mecánica como parte de una larga historia de expansión de los dispositivos técnicos hacia diferentes disciplinas artísticas. Porque, como he comenzado señalando, la literatura es un espacio de convergencia que pone a prueba nuestros sentidos constantemente. Ya sea con la socarrona actitud que conlleva el simulacro, la angustiosa calle sin salida o la alegría de la forma y su sentido obliterado. Porque, parafraseando un poeta coterráneo, en el mejor de los casos, la literatura no sirve para nada, es un gesto, un sueño, el paisaje, el canto de los antepasados, el día de invierno que arde y apaga esta melancolía personal.

De este modo, el trabajo sigue un orden que, en primer lugar, describe el problema, en segundo lugar, ofrece un marco general del estado de la cuestión en el campo teórico sobre la base de importantes contribuciones que han establecido algunas genealogías para comprender el problema así como aquellas que han establecido conceptos como «interdisciplinaridad», «hibridez» y «experimentalidad» para explicar este fenómeno. Posteriormente nos hemos enfocado en describir los principales hitos de la historia del imagen fotográfica en el libro, la literatura y la novela, así también cómo se ha desarrollado la relación entre ambos órdenes estéticos, uno visual y otro escrito, pero también entre dispositivo mecánico y palabra como recursos artísticos. Para explorar estas posibilidades expresivas ha sido fundamental buscar el origen del establecimiento de una mirada moderna a través de los aparatos y los dispositivos técnicos como la expresión del proyecto modernizador del siglo XIX y los alcances de su expansión hacia el siglo XXI.

La última parte de este trabajo está dedicado a analizar el cuerpo de novelas seleccionado. Considerando el aumento en la producción de esta deriva estética, hemos escogido proyectos que nos permitan observar las tendencias que han mantenido el uso de la imagen fotográfica como recurso narrativo, y los cuales comparten la característica de pertenecer a autores vivos, lo que nos dispone a observar como obras abiertas y contemporáneas entre sí. La mayor parte de estas novelas comparten diversos elementos transversales en menor o mayor medida, tales como la figura del narrador en primera

persona, la estética fotográfica documental o de archivo, la parodia, el pastiche y la función alegórica de la imagen visual; de modo que hemos dividido el corpus entre dos conjuntos que emplean el recurso como un trampantojo y como la elaboración de un álbum. El primero establece una relación ilustrativa de la imagen como certificado verosímil del relato, y el segundo conjunto utiliza las imágenes con la función de interrogar las temporalidades de la narración. Según las tendencias teóricas, ambos son parte de un fenómeno similar: novelas que utilizan la reproducción de imágenes fotográficas a lo largo del relato, como una potencial anomalía producida por la mezcla de lenguajes artísticos de distinto orden estético. Sin embargo, el reconocimiento de sus aspectos y funciones dentro del relato nos permiten comprender hasta qué punto esto consiste en un ejercicio formal de estetización del lenguaje; si la imagen fotográfica opera como un relato paralelo a la narración escrita; o si interrumpe, cambia el sentido o se limita a ilustrar los acontecimientos narrados.

1. Objetivos y marco teórico

1.1. La incorporación de la fotografía en la literatura

1.1.1 La imagen fotográfica en la novela contemporánea

Durante las dos últimas décadas, escritores de diferentes generaciones en la narrativa en habla hispana han incorporado el uso de diversos elementos visuales que interrumpen, se yuxtaponen y se acumulan a lo largo del texto literario. Su asimilación ha sido cada vez más recurrente y su presencia se observa en el trabajo de escritores y novelas publicadas en distintas latitudes como *La familia de mi padre* (2008) de Lolita Bosch; *Poste Restante* (2009) de Cynthia Rimsky; *Los fantasmas del masajista* (2009) de Mario Bellatin; *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo; *Chilean eléctric* (2015) de Nona Fernández; y finalmente *Hermano de hielo* (2016) de Alicia Kopf, *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna, a los que se puede sumar el trabajo de Agustín Fernández Mallo (1967), Hernán Ronsino (1975) o Bruno Lloret (1989), entre otros. Estos autores han utilizado elementos estéticos visuales de distinto orden en el campo de la ficción, teniendo como eje la incorporación de la imagen fotográfica. No se trata de una sumatoria de obras y autores unidos solamente en torno al uso de materiales interdisciplinarios, sino de aquellas obras que han incorporado el dispositivo técnico como pieza fundamental de un *modelo lógico de una experiencia visual* (Ledrady) presente en la mayoría de las esferas de nuestro modo de habitar el mundo. Por lo tanto, el objeto de estudio son las novelas publicadas en habla hispana durante el periodo de 2008-2018, y que utilizan la reproducción visual sin la idealización vanguardista del aparato tecnológico y asumiendo la maleabilidad del dispositivo, es decir, la pérdida del índice o índice, del principio elemental de la imagen mecánica que se ha extendido a toda una época determinada por los algoritmos digitales.

Aunque la presencia de la fotografía en la literatura, particularmente en la producción narrativa, se ha extendido durante los últimos veinte años en habla hispana, cabe señalar que el empleo de este y otros dispositivos mecánicos han sido recurrentes a lo largo de

la historia, conformando un cuerpo de obras heterogéneo, aunque no siempre vinculados al terreno de la literatura, como las entregas del libro *The pencil of nature* (1844-1846), de William Henry Fox Talbot; *Bruges-la-Morte* (1892), de Georges Rodenbach; *Nadia* (1928), de André Bretón; o *The home place* (1948) de Wright Morris, por nombrar algunos casos ejemplares donde los autores reprodujeron la imagen. En consecuencia, no nos interesa analizar todo tipo de imagen ni de texto, por este motivo no consideramos el estudio del subgénero editorial de las fotonovelas, cuyo auge se expandió en los países hispanohablantes desde mediados del siglo XX, pero donde la función estética de la imagen es ilustrativa y su organización a través de viñetas está emparentada al cine y al cómic. Tampoco consideramos el cómic y la novela gráfica, ya que la discusión que proponemos no está orientada al dibujo ni a la técnica manual empleada por los artistas que dialogan con los escritores, sino que a los medios técnicos que se encuentran en la base del proyecto moderno y su representación estética.

En primer momento, nos interesa rastrear la presencia de la fotografía en las operaciones artísticas y literarias de las vanguardias históricas. Ya que este periodo nos sitúa en un momento donde los escritores utilizan las fotografías conscientemente como recurso plástico, coincidiendo con la masificación de la cámara. La temprana incorporación de los dispositivos de la imagen condensó la búsqueda por «alterar los límites de la subjetividad moderna» (Rojas: 2012, p. 31), siendo determinante para la producción a lo largo del siglo XX, ya que los aparatos comportarían «un coeficiente revolucionario inédito en la historia, en cuanto inauguran ‘el tempo de la velocidad’» (Ibíd, 33), como se observa en el uso del *collage* o en novelas, como los casos de André Bretón

Desde el establecimiento del proyecto moderno a lo largo del S. XIX, con la consolidación de los Estados nacionales en Latinoamérica y el ingreso de los dispositivos técnicos del ferrocarril, el telégrafo y la cámara fotográfica, las artes transitaban hacia el establecimiento de un nuevo régimen estético, en el cual se relegó

una supuesta neutralidad de los aparatos mecánicos. Los dispositivos comportaron una escala de percepción sobre-humana, que ingresó con la fuerza, la velocidad y la simultaneidad inéditas. De manera que diferentes proyectos conservaron la confianza que depositaron las mismas vanguardias en el potencial transformador y disruptivo de la tecnología. Entre las transformaciones surgidas durante el siglo XX, el desplazamiento epistemológico que transitó el dispositivo visual, situó la imagen en un nuevo régimen estético, donde el estatuto de verdad tomó un giro hacia la subjetividad.

Dos siglos más tarde a la invención del dispositivo, y a la luz de trabajos como *La cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes, *Lumpérica* (1981) de Diamela Eltit, *Los anillos de Saturno* (1995) de W. G. Sebald, observamos un aumento en la valoración del uso de la imagen en los proyectos literarios contemporáneos, enmarcados dentro de un espectro de producciones interdisciplinarias. La recepción académica del estudio de este tipo de publicaciones durante las últimas décadas, ha tematizando estas operaciones bajo el concepto de *literatura híbrida*, *nuevas literaturas híbridas* y en algunos casos bajo la categorización de *literatura experimental*, como revisaremos más adelante.

En este sentido, luego de su incorporación como simulacro en los discursos artísticos a lo largo del s. XX, nos preguntamos, ¿qué nos reporta la presencia y el potencial exploratorio de este recurso en la literatura? Y si consideramos que uno de los principales avatares de este siglo radica en que habitamos un mundo ordenado por una cultura visual, donde la incorporación del recurso óptico ha estado presente en todas las esferas de nuestra vida cotidiana, produciendo imágenes deliberadamente para su circulación, asimilación y consumo inmediato ¿cuál es la relación que sostienen las fotografías con los textos en un mundo saturado por imágenes?

1. 1. 2. Préstamos de la historia del arte y resignificación de la mirada: la imagen como constitución de un punto de vista y *trompe-l'œil*

La presencia de la fotografía en los libros se distingue por su incorporación durante el siglo XIX y por su uso cada vez más extendido en la producción contemporánea. La interacción entre distintos órdenes estéticos no es excluyente de esta época ni de estas producciones, sobre todo si consideramos que la imagen fotográfica fue incorporada a la literatura bajo diferentes formatos y operaciones, desde la elaboración de revistas periódicas a lo largo del siglo XIX hasta su rol ilustrativo en publicaciones referenciales o científicas.

Aunque desde sus inicios se constituyó como un documento que certificó una *potencial* realidad objetiva, esta condición transitó hacia la de proyectar el simulacro de lo real; es decir, la imagen pasó a ser la huella de *lo que podría ser* la realidad en reemplazo del certificado de *lo que ha sido*, como indica Los Ríos (2011) a propósito de la común idea barthesiana, en la cual nos remite a un pasado que ha tenido lugar en un espacio temporal específico. Sin embargo, entre las diferentes posiciones al respecto, la autora considera a Berger, para quien la idea de «huella» desaparece debido a que la fotografía carece de significado en sí misma, dejando el espacio vacante para la construcción estética, a la espera de que sea «el lenguaje el que la configure mediante su incorporación en un discurso» (Los Ríos: 2011, p. 26). Desde una lectura semiótica, Mitchell aseguraría que no es posible considerar códigos «puramente» visuales o verbales, puesto que ambas son características inherentes al signo lingüístico. Del mismo modo, pueden ser incorporadas en la narración a través de la presencia de citas, intertextos, registros producidos interdisciplinariamente, así como en la reproducción de documentos, archivos o imágenes, para lo cual la imagen fotográfica es el principal medio.

La emergencia de la fotografía, como signo y como insumo para la elaboración y el empleo del *collage* o como correlato en la novela, ha ingresado en las distintas

disciplinas artísticas de representación a partir del impacto de las vanguardias históricas. Estos movimientos encontraron en el uso de los dispositivos técnicos en general, en particular en la cámara, un modo de ingresar a la contemporaneidad. Esto lo podemos observar las convergencias de artísticas que indistintamente utilizaron el cine, la literatura, la fotografía y el amplio espectro de prácticas performativas. En consecuencia, la fotografía, en vez de comportarse como una huella de nuestro punto de vista o «el mero documento de la mirada», se constituyó como «la percepción sensorial en el trabajo de su actualización, *exigida* por el presente» (Rojas: *Íbid.*, 32). Su presencia en el arte, cada vez más asimilada en la vida cotidiana, estaría subordinada a una relación de dependencia entre los límites temporales de los códigos y la performatividad de los discursos en su puesta en escena, por cuanto «el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad.» (Benjamin, 2005) Debido a estos alcances temporales, la imagen en sí misma está constantemente redefiniendo sus posibilidades de lectura, manteniendo su dependencia hacia un correlato textual que pueda fijar el discurso. Las fotografías de los edificios derrumbados por la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, veinte años antes, necesitan de una localización que los ubique en algún lugar físico, temporal e histórico, con el fin de situarlos como parte de una realidad que los certifica.

Asumida la ruptura del certificado, la función cultural que continúa desplegando en la actualidad la estética fotográfica, nace en la relación entre los códigos gramaticales y temporales que sitúan la imagen y le otorgan sentido. Es indiferente que esto suceda en un régimen análogo o digital, puesto que toda imagen mecánica es potencialmente alterable, no porque exista una matriz que sea adulterada, pues el índice o *index* de la imagen, es decir, el referente visual, es el resultado de una cadena de procedimientos que alteran lo que el lente en sí mismo captura. Esta cadena está conformada por las decisiones técnicas del operador de la máquina al momento de capturar su objetivo, al igual que su manipulación posterior al momento de imprimir o proyectar su resultado, lo que termina por sepultar cualquier idea de neutralidad alojada en la cámara.

En este marco, la ficción establece una relación de dependencia entre los discursos temporales que se superponen en el texto, al tiempo de la imagen se debe sumar las temporalidades del relato: «que el presente no sea algo real no significa que sólo sea real el pasado, sino más bien que el presente es una función del pasado en cuando es reconocido como histórico por un sujeto.» (Rojas: *Íbid.*, p. 173) La lectura de las imágenes, por lo tanto, es un acontecimiento que surge despojado de cualquier neutralidad, en la mayoría de los casos de su uso en la vida cotidiana vemos que la programación de las cámaras vienen determinadas por la configuración de sus fabricantes, quienes ajustan desde la sensibilidad de los sensores hasta la velocidad predeterminada de obturación. De manera que su asimilación es regida por el inconsciente óptico que administra y subsume el lenguaje de la técnica. Al mismo tiempo, la propia técnica está condicionada por el régimen que alteró radicalmente la posición del sujeto sobre el plano, revelando los valores del proyecto capitalista: «la modernidad, como modernización y progresiva tecnificación de la existencia cotidiana de los individuos, ha traído consigo el fin de la comunidad, el desarrollo del individualismo y la crisis y el agotamiento de la cultura.» (Rojas: *Íbid.*, p. 49) La masividad de la imagen nos ha dejado una multiplicidad de discursos en suspensión, los cuales son activados dependiendo de su puesta en contexto. Lejos de la confianza en la exploración de las nuevas posibilidades formales, nuestra hipótesis radica en que el discurso visual de las fotografías en el texto narrativo busca inscribir y representar un imaginario lógico, determinado por los medios y los códigos tecnológicos que ordenan nuestro modo de habitar el mundo. El régimen de sentido se ha constituido en los dispositivos del proyecto moderno que han alterado nuestra percepción del tiempo y el espacio.

Comprendemos que los autores continúan utilizando los procedimientos estéticos — como el montaje artístico— con el fin de alterar la estructura y el ritmo de la narración, cuando «el individuo padece una radical desorientación, en medio de una realidad compleja cuyas magnitudes exceden lo imaginable» (*Íbid.*, p. 43). Los autores han

empleado el coeficiente de la imagen para proyectar la constatación de un «yo» individual y subjetivo —distanciado, único—, a través del cual se construye la singularidad de la figura del narrador. Por este motivo, y en el mejor de los casos, este elemento surge como respuesta a un régimen sensible dominado por los medios visuales que homogeneizan y domestican nuestra mirada. Del mismo modo que una de las principales características de la fotografía es la constitución de la mirada portable del sujeto, bajo coordenadas delimitadas por el texto lingüístico, es común observar una mayoritaria presencia del discurso autorreferencial entre las novelas que utilizan la cámara. El desplazamiento corporal que localiza la imagen determina los espacios físicos y temporales anclados al texto, depositando su énfasis en el proceso de selección y organización por sobre las cualidades materiales del objeto. Por este motivo su presencia en la ficción se observa como una exigencia del carácter mediatizado de la experiencia contemporánea, es decir que, además de incorporar su propio universo gramatical, constata la posición y temporalidad del sujeto portador, así como impone el distanciamiento provocado por la ejecución mecánica del procedimiento.

La relación entre artes visuales y literatura ha sido inevitable, permitiendo un estrecho vínculo con los cambios de paradigmas de la historia del arte. La producción continúa siendo fecunda y proyectándose en sus diferentes interpretaciones. De modo que cabe señalar que nuestro objeto de estudio es la imagen como elemento constitutivo de la narración, resignificando su aspecto y su materialidad en el formato del libro, por lo tanto, no se comprende por sus relaciones intertextuales. Debido a lo anterior, hemos despejado las obras que emplean la reproducción de la imagen en una relación ecfrástica, como sucede en el conocido texto *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) de César Aira (1949), cuyo relato gira en torno a un personaje inspirado en el explorador y pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858), quien llegó a Latinoamérica como parte de los equipos de investigadores científicos, como Georg Heinrich von Langsdorf y Alexander von Humboldt. En esta novela, el autor relata la vida del artista, al tiempo que utiliza fotografías que reproducen la obra plástica con el fin de establecer un vínculo con su imaginario visual. De esta forma, el narrador nos

vincula con la estética costumbrista de cuadros donde se observan la geografía humana y física de América. A pesar de la comparecencia de la imagen, su empleo es referencial y su presencia no altera la textualidad, limitándose a cumplir un rol ilustrativo que certifica una imagen que, a pesar de tratarse de otra construcción artística, busca fijarlo en lo real. Es decir que la imagen confirma la existencia de las imágenes y su autor las dispone frente al lector. Pero esta función ilustrativa de la fotografía también se observa en un relato tan distinto como *La próxima novela* (2019) de Felipe Berra (1985), el cual consiste en un conjunto de anotaciones y apuntes que el narrador selecciona a partir de libretas y diarios sin fechar, mediante los cuales relata en primera persona la tensión que el protagonista-narrador sufre durante el periodo de escritura entre una y otra novela a través del tiempo, las lecturas y los viajes. Este personaje tiene elementos de la biografía del autor, quien intenta tender una confusión entre el certificado de realidad de la imagen fotográfica, como un modo de asegurar la veracidad de lo que se narra. Las acciones que relata, así como la temporalidad que ordena la narración, no dialogan con el registro del material visual. De modo que las fotografías no complementan el registro escritural ni proponen ninguna alteración a la fábula de la historia, al texto o al orden compositivo. Como hemos apuntado, la presencia de la imagen en las diferentes narraciones continúa expandiéndose siguiendo su uso histórico.

1. 1. 3. Dos tendencias: entre la parodia y el testimonio del álbum fotográfico

Entre las novelas que suscitan nuestro análisis, observamos dos tendencias que se retrotraen de la historia del arte, apropiándose de sus procedimientos y desplazamientos pictóricos, las cuales dividimos entre una tendencia paródica y otra testimonial. Ambas tendencias no son antagónicas ni se anulan, puesto que comparten varios elementos a través de los cuales dialogan con la historia del arte —y la historia de la mirada—, como es el caso del *trompe-l'œil* o *trampantojo*, el cual es expresado como certificado de experiencia para una tendencia paródica; el *gabinete de variedades*, presente desde el pictorialismo de principio de siglo XX, o bajo la búsqueda de las vanguardias por

unificar vida y obra. La primera tendencia surge como extensión de las estéticas neovanguardistas, donde los autores privilegian una «reflexión crítica sobre los mecanismos de representación» (Galindo, 26), de un modo similar a la producción artística postvanguardista de los años 60 y 70, como revisaremos más adelante a partir de los conceptos de poesía-visual (Brossa, Parra, Lihn) y los efectos de la influencia del postestructuralismo en proyectos experimentales, como *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez. En este corpus se observa el empleo de la imagen como parte de una estrategia de simulacro que auscultaría «lo real», a través del sentido paródico de la representación, como el caso de los autores Mario Bellatin (1960), Manuel Vilas (1962), Antonio Orejudo (1963), Augusto Fernández Mallo (1967) o Bruno Lloret (1989). Autores en los que se destaca la voluntad crítica hacia los discursos no-ficcionales en las permanentes fisuras de la correspondencia entre el índice y su representación.

La segunda tendencia que observamos, se compone por obras que, sin renunciar completamente a la parodia, utilizan la imagen para revelar una experiencia inédita —impronunciable— que toma lugar en la fotografía. Puesto que las imágenes no certificarían lo real, sino que portarían la construcción de un discurso iconográfico que debe ser fijado por el texto.

Esto se observa en el trabajo de Cynthia Rimsky (1962), Lolita Bosch (1970), Alejandra Costamagna (1970), Nona Fernández (1971), Hernán Ronsino (1975), Valeria Luiselli (1983), Alicia Kopf (1982), quienes abordan los fenómenos de la desterritorialización, el exilio y la errancia en el contexto de un mundo globalizado, lo que se observa en las constantes referencias a la búsqueda de un lugar de origen identitario, en el uso de diferentes idiomas en los que son versionadas las novelas por sus propios autores (Bosch y Kopf), las traducciones conjuntas (desde el inglés en el trabajo Luiselli), así como la recuperación de la memoria afectiva latente en un pasado incierto, el cual no pudo ser borrado por la historia, pero que se encuentra registrado en archivos dispersos que activan la memoria de las figuras de los narradores. Es llamativa la fuerte presencia de las dictaduras latinoamericanas y los regímenes neoliberales —como los casos de

Fernández o Luiselli— como la base histórica y social que determinan las acciones de los protagonistas. Esta tendencia se asocia a la experiencia del trauma, donde la imagen será un componente activo para el desarrollo de la diégesis, en este sentido, observamos la función de la imagen fotográfica desde dos perspectivas: en primer lugar, en la relevancia de la técnica en sí misma como un instrumento que altera la narración, simplemente por sus características físicas inherentes: «la fotografía se opone a la memoria común bloqueándola como una contramemoria de modo intrusivo y que tiene como una de sus causas el impacto visual de la imagen» (Laguna, p. 322). En segundo lugar, como un regreso al «locus» griego como un ejercicio de «ars memoriae». En este sentido, para Caminada (2020), el objeto de la literatura es activar una imagen mental a través de las palabras. Siguiendo la estética fotográfica teorizada por Dubois, para quien la fotografía es el arte de la memoria, la autora señala que:

«En esta manifestación de la escritura con o en 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» (2020, p. 49)

De este modo, la literatura y la imagen fotográfica comparten el «nostos», como el regreso inherente al lugar de origen, y «algia» como la exaltación del dolor por la añoranza de este lugar determinado por la distancia. Esta idea se encuentra presente desde la literatura homérica, donde el personaje de Ulises intenta reestablecer su regreso a imagen y semejanza de sus recuerdos.

Por este motivo, uno de los elementos que comparten todas las tendencias son los desplazamientos desde las disciplinas artístico-visuales, lo que se observa en las citas a distintos procedimientos compositivos, en algunas ocasiones como «gabinete de curiosidades» o «cuarto de maravillas» e incluso reducidas a la estética del arte postal (huella). Esta segunda tendencia reitera el orden de composición tipográfica del álbum fotográfico, en cuyas referencias se encuentran escritores tan distintos como Roland Barthes (1915), Elena Poniatowska (1932), Eduardo Belgrano Rawson (1943) o W. G. Sebald (1944), siendo un elemento común en la literatura de viajes, en la

experimentación de las vanguardias artísticas o las neovanguardias de la segunda mitad del siglo. En este sentido, la expectativa depositada en la literatura contemporánea como portadora de una novedad, en particular aquella denominada *híbrida*, está limitada a su inevitable constatación como la marca fungible de una época. Sin embargo, para comprender la especificidad del dispositivo fotográfico, es necesario observar el establecimiento de la mirada y el cambio de régimen que provocaron los dispositivos del proyecto modernizador, como revisaremos en los siguientes capítulos.

1. 2. Narración e imagen: entre la literatura *híbrida* y el *bricoleur*

1. 2. 1. Antecedentes históricos de la imagen y la fotografía en la literatura en habla hispana

Entre los principales aportes en este campo de estudio cabe señalar *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (2011), de Valeria de Los Ríos; *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013), de Magdalena Perkowska; *Depois da fotografia. Uma literatura fora de si* (2014), de Natalia Brizuela; *La mirada dislocada* (2020), de Lucía Caminada; cuyos trabajos han revisado este tipo de publicaciones en relación a la historia literaria reciente. Como señala Perkowska, el interés que despertó la fotografía en la crítica proviene principalmente de la década de los 80, hasta entonces no se habría «constituido en un objeto de teorización, en parte, debido a la especificidad de la literatura como objeto teórico (Ortel 2002; 9)» (37). El corpus de trabajos que nos interesa revisar se enmarca en el campo de la novela, por este motivo aquellas obras de no ficción como las novelas que han resultado exclusivamente como producto de la colaboración entre escritores y fotógrafos en sus lenguajes específicos, no serán objeto de análisis de este corpus, en la medida que ello no represente un antecedente necesario.

Respecto al establecimiento de la cámara fotográfica como uno de los principales dispositivos modernos en Latinoamérica, debemos remontarnos a su paulatino surgimiento desde la segunda mitad del siglo XIX, consolidándose con las celebraciones de los centenarios nacionales en los países del continente a principios del siglo XX. Lo que llevó a los Estados a una actualización de sus aparatos y la expansión urbana del modelo eurocentrista de la ciudad-capital.

Los vertiginosos cambios de las ciudades tuvieron una importante influencia de las transformaciones que tuvo París durante el Segundo Imperio. Edificios gubernamentales, electrificación pública, la anexación de los territorios de las primeras naciones, o pueblos originarios, bajo la violencia de las campañas militares, la conexión de la región y el acceso a la explotación de los recursos naturales con fines extractivistas y financiamiento transnacional, fueron parte del establecimiento de un régimen de actualización con el objetivo de ingresar a un mercado global dominado por la burguesía colonial. Diferentes historiadores han señalado la violencia que instaló un modelo productivo de ciudad, lo que es coincidente, además, con las obras fundacionales de las tradiciones literarias locales modernas. Es el caso de textos recurrentes como *Martin Fierro* (1872) del argentino José Hernández (1834-1886) o *Azul* (1888) del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), que surgieron posteriormente a la literatura costumbrista y solapándose con la producción literaria y artística realista, inaugurando una época nutrida por el diálogo de los autores latinoamericanos y europeos. Este vínculo se estrechó hacia los periodos de entreguerras con el trabajo de los escritores y artistas vinculados a las vanguardias, cuyo influjo caló recíprocamente en el trabajo de autores como César Vallejo (1892-1938) o Vicente Huidobro (1893-1948), por sólo citar a dos de los autores más comentados en la tradición hispanoamericana.

De los Ríos, partir de la revisión de textos como *Depois da fotografia. Uma literatura fora de si* (2014), ha observado en la literatura latinoamericana los primeros intentos por reunir texto e imagen fotográfica son tempranos pero efímeros:

Os sertões (1902) de Euclides da Cunha, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Evaristo Carriego* (1930) de Jorge Luis Borges, incluyeron imágenes fotográficas en sus primeras ediciones (...) En 1937, Pablo Neruda publicó *España en el corazón. Himno a la gloria de un pueblo en la Guerra* (...) con fotografías de Pedro Olmos; la edición de 1954 de *Alturas de Machu Pichu* (1950) de Editorial Nascimento, contiene 12 fotografías de Martín Chambi. (De los Ríos, 2015: 2)

Aunque en estos ejemplos la imagen se emplea como una marca referencial, no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando aparecen publicaciones literarias que problematizan la imagen como material icónico, ocupando un lugar central para el universo simbólico asociado a las poéticas de las neovanguardias, siendo estructurales para el discurso del «bricoleur» elaborado a partir de materiales diversos.

La cercanía entre imagen y palabra que dejó abierta la experimentación vanguardista se prolongó en el trabajo de la publicación colectiva *El Quebrantahuesos* (1952), con la participación de Enrique Lihn y Nicanor Parra, entre otros autores; además *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez o *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita. Entre los ejemplos en la narrativa se observa *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, *La vuelta al mundo en ochenta días* (1967), *Último round* (1969) y *Prosa del observatorio* (1972) de Julio Cortázar. Caminada (2020) ha analizado con especial énfasis la relación entre imagen y nostalgia entre el libro *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) del propio Cortázar y *Austerlitz* (2001) de Sebald, a partir del tópico de la nostalgia.

En Latinoamérica desde la década de los ochenta se observan obras como *La llegada (crónica con "ficción")* (1980) de José Luis González; *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz; *Mestizo* (1988) de Ricardo Fierstein; *Fuegia* (1991) de Eduardo Belgrano Rawson; *Tinísima* (1992) de Elena Poniatowska; a las que sumamos obras como *Lumpérica* (1981) de Diamela Eltit, y las citadas *Cámara lúcida* de Roland Barthes y el trabajo narrativo de W. G. Sebald. De los Ríos (2013), además sitúa en este espectro el trabajo de autores como Pola Oloixarac (Argentina, 1977), Carlos Busqued (Argentina, 1970), o Nuno Ramos (Brasil, 1960). Entre los autores contemporáneos en

Latinoamérica que siguieron esta línea de trabajo, De los Ríos cita, además, a Hernán Ronsino, Valeria Luiselli, Cynthia Rimsky y Mario Bellatin. A estos se pueden sumar la propuesta de Sergio González Rodríguez (México, 1950) en *El plan Schreber* (Byblodisc, 2004).

En España, Teresa Gómez Trueba, en su estudio *La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI: más allá del libro ilustrado* (2017), destaca novelas como *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías, *Nocilla Lab* (2009) de Agustín Fernández Mayo, *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo, *Los hemisferios* (2014) de Mario Cuenca Sandoval, *Blitz* (2015) de David Trueba. Estos títulos son diversos entre sí, pero suelen reproducir algunas similitudes, como el uso de un narrador protagonista, así como las constantes autorreferenciales. Del mismo modo, utilizan la imagen fotográfica como un certificado. Como hemos señalado, el conjunto de obras no se refieren solo temáticamente a la fotografía como una nueva deriva en la relación entre imagen y texto, sino que utilizan la reproducción de la imagen como insumo de la ficción. Es decir que las imágenes permanecen subordinadas al texto, el cual suele incorporar la fotografía como una prueba de la realidad ficcional.

Siguiendo a Silke Horskotte y Nancy Pedri (2008), Perkowska ha observado que la fotografía pasó de ser un tema marginal a uno de los puntos focales en la literatura durante las últimas décadas. Entre la explosión de publicaciones que revisaron desde entonces este campo, destacan los estudios de Hunter (1987); Mitchell (1994); Bryant (1996), Grojnowski (2002), Ortel (2002), Stafford (2010), las antologías *Literature & Photography. Interactions 1840-1990* (1995) y *The Short Story & Photography. 1880 to 1980's* (1998) compiladas por Jane M. Rabb, o *Photography and Writing. Double Exposures* (2006) editado por Marcy Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello. Sin embargo, a pesar del aumento de los estudios, diferentes autores han acusado la insuficiencia de un campo que crece sostenidamente. En habla hispana los autores han observado un fenómeno explosivo en esta tendencia, la que ya se ha observado en la historia de la literatura desde el siglo XIX y su estrecha relación con el arte de

postvanguardia de los setenta: «La combinación de fotografía y texto verbal en un conjunto literario y ficcional es un hecho que se ha apreciado en algunas obras y en diferentes momentos, e, incluso parece haber una especie de moda reciente de insertar fotografías en la narrativa contemporánea». (Gustafsson, p. 127)

Para Gustafsson la bibliografía seguiría siendo escasa en relación a los diferentes usos y modalidades de esta explosión: «Este posible interés renovado por el uso de material fotográfico en textos narrativos, parece también motivar un creciente interés académico, que hasta ahora ha sido limitado» (Íbid., p. 127), un diagnóstico que se repite en los diversos estudios que analizan el problema.

1. 2. 2. Concepto de «hibridez» en las propuestas teóricas recientes

Diferentes propuestas teóricas (Perkowska: 2013, Los Ríos, 2013, Gómez: 2017, Justo & Pereira: 2018) han abordado la incorporación de la imagen en la narrativa reciente bajo el concepto de *hibridismo*. Este concepto se refiere genéricamente a un campo más amplio que la mezcla de disciplinas estéticas. En narratología ha sido utilizado por Bajtin para definir la interrelación entre géneros literarios de órdenes distintos: «an intentional hybrid is precisely the perception of one language by another language» (1981, p. 359), una característica que está presente en diversos periodos de cambio y que describiría especialmente la relación entre la prosa y la poesía a lo largo del s. XX a partir de la modernidad literaria.

Siguiendo a Bajtin, la «hibridación» es una de las tres categorías a las que se reducen los dispositivos que crearían la imagen del lenguaje, la cual se distinguiría por su voluntad deliberada en el campo literario respecto a la «hibridación involuntaria» o

«inconsciente» que permite la evolución histórica de los idiomas mediante el habla cotidiana⁵.

Bajtín comprendería esta interrelación como un elemento que caracterizaría la representación artística del hablante, la cual se produce en la sumatoria de los dispositivos que se encuentran entretejidos. La administración de los recursos estéticos, tanto en su conciencia disciplinaria como en la exploración de los límites y resistencias entre dos o más lenguajes —dos voces, dos acentos, dos épocas y dos conciencias— que se complementan en un solo enunciado:

«in novelistic artistic hybrids that structure the *image of a language*, the individual element, indispensable as it is for the actualization of language and for its subordination to the artistic whole of the novel (here the destinies of languages are interwoven with the individual destinies of speaking persons), is nevertheless inexorably merged with the socio-linguistic element.» (1981, p. 360)

En este sentido, la «actualización del lenguaje», uno de los elementos híbridos de la prosa que identifica Bajtín, es inherente a la representación literaria. La hibridación, ya sea entre los géneros literarios, lenguas, culturas y épocas, es un aspecto constitutivo de la capacidad del lenguaje por representar un horizonte social:

«En toda auténtica novela, cada enunciado posee elementos de los lenguajes sociales, con su propia lógica y necesidad. En este caso la imagen no sólo revela la realidad sino también las posibilidades del lenguaje en cuestión; por decirlo de alguna manera, de sus límites ideales y su sentido unitario, su verdad y su alcance» (2011, p. 96)

Este concepto ha visto su prolongación como un elemento central en las perspectivas teóricas recientes que se han concentrado en este campo de estudio. Si revisamos el uso

⁵ «All devices in the novel for creating the image of a language may be reduced to three basic categories: [1] hybridizations, [2] the dialogized interrelation of languages and [3] pure dialogues. These three categories of devices can only theoretically be separated in this fashion since in reality they are always inextricably woven together into the unitary artistic fabric of the image. What is a hybridization? It is a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor. Such mixing of two languages within the boundaries of a single utterance is, in the novel, an artistic device (or more accurately, a system of devices) that is deliberate.» (1981, p. 358)

de este concepto a través de los autores, observamos que se ha definido la hibridación como el procedimiento de interacción entre dos o más materiales provenientes de disciplinas artísticas de distinto orden. Esta voluntad exploratoria o experimental caracterizaría el régimen de producción moderno ya que representa, según esta perspectiva, el modo de habitar contemporáneo, puesto que: «la hibridación genérica (o mezcla de géneros) es uno de los pilares del gran proyecto del pensamiento postmoderno, que es el derrumbe de las fronteras genéricas.» (Mbaye, p. 208) La penetración de los dispositivos tecnológicos no solo ordenan nuestra vida, sino que en su flujo transita nuestro habitar. Tampoco se limitan a conformar un medio, pues transitamos a través de ellos. Vivir al margen de este fenómeno es un evento cada vez más extraordinario en la modernidad, dados los permanentes procesos de modernización de los aparatos básicos de los Estados, así también de un modelo de sociedad corporativizado.

Este concepto ha estado asociado a diferentes derivas del pensamiento latinoamericano, para interpretar los fenómenos de mestizaje post colonial. Autores como Ángel Rama (1982) han vinculado el concepto de hibridez a los procesos transculturales, cuya base está constituida por la «diferancia» y la «altaridad» en resistencia al modelo homogéneo y jerárquico que resulta de una modernidad elitista (De Toro). Sin embargo, esta lectura es un ejemplo de una de las corrientes asentadas en torno al concepto.

Más allá de los aspectos sociológicos, el concepto de «hibridación» ha tenido una recepción diversa. Por una lado, surge una corriente que interpreta un valor asociado al uso del procedimiento en sí mismo. Según esta perspectiva, la hibridación forma parte de los procedimientos de la experimentalidad con el lenguaje, ya que su expansión ha permitido una construcción crítica respecto a los materiales de la representación: «dejando de lado productos relacionados con la literatura de consumo (como la fotonovela), la hibridación entre estos dos lenguajes ha dado pie a una ininterrumpida corriente de literatura experimental» (Gómez Trueba, 2017). Desde una óptica opuesta, según Tomás Vera, compilador de *Escrituras objeto, antología de literatura*

experimental (2014), la relación entre los diferentes medios técnicos es inherente a la naturaleza de la escritura. El autor no considera el término de «hibridez», aunque aborda un corpus de obras que ponen en tensión la relación entre dispositivo y medialidad. En este sentido, sobre la implicación de los artefactos técnicos en la literatura (Gallo y Kittler), recuerda que «no hay literatura posible sin un instrumento mecánico (o electrónico)» (2014, p. 11), reduciendo el potencial de novedad que comportaría el dispositivo. La asimilación y naturalización de los medios se transforma en un problema secundario para la ficción narrativa. De cualquier forma, la propia edición acusa la recurrencia de los autores por emplear la imagen mecánica en su búsqueda por certificar la experiencia de «lo real». Este es el caso de *El tratado contra el método de Paul Feyerabend* (2010) de Ezequiel Alemian, que utiliza las páginas digitalizadas del propio libro de Feyerabend con una serie de intervenciones o apuntes que reorganizan el texto. En este caso, la resistencia del lenguaje ante los materiales de representación surge desde la apropiación de los métodos plásticos, como el pastiche, la cita y el *collage*. Para el autor, la *literatura experimental* sería «aquella que pone en crisis las técnicas con las que es construida, que le son inherentes.» (p. 10) La resistencia de los materiales del lenguaje parecen concentrarse en la operación, de modo que la figura del artefacto continúa siendo un eje central para algunos autores.

A pesar de las distintas voces, hemos observado que el estudio de este campo ha sido denominado como «nuevas literaturas híbridas», un término que se ha repetido en la recepción académica y crítica de estas obras. En *Espacios transliterarios, Hibridez, digitalidad, migración* (Justo & Pereira, 2018), las editoras describieron el campo como «una posible neue Weltliteratur, una nueva literatura mundial que se piense desde la encrucijada, que se vive entre espacios, entre textos e imágenes, entre tecnologías, entre lenguas y entre culturas, y que también se refleja en las obras literarias» (2018: 7). Sin embargo, la tematización del problema continúa siendo el mismo, pues la relación entre tecnología y arte es constitutivo desde su origen. El propio libro, como soporte tecnológico, ha mutado a lo largo de la historia en diferentes materialidades, las cuales no son producto del azar. A mayor o menor consciencia del sujeto por administrar estos

materiales, los propios formatos incorporan un discurso *per se*, los que intervienen directamente en la legibilidad de los documentos, de igual forma que su significado. Denotan un tiempo histórico, cualidades sociales y sus alcances temporales de lectura.

Independientemente de la valoración en su recepción, ya sea una corriente que ve en su uso un valor en sí mismo, como en aquella que ha naturalizado los medios, ambos asumen al escritor como un administrador de los discursos; desde nuestra perspectiva en la figura del *bricoleur*, como revisaremos más adelante, y en concordancia por considerar la imagen mecánica como una marca fungible de la época. Las expectativas y las lecturas que ofrece parte importante de la teoría aun parecen ser genéricas. De esta forma, la voluntad experimental parece reducida a la administración del procedimiento técnico como constatación de un estado de época, la cual se ha constituido permanentemente en la producción artística bajo el baremo de la novedad y de lo inédito. Categorías que el mercado capitalista ha dispuesto en su origen, dada la constante exigencia de renovación y oferta para el consumo de las mercancías.

En el caso de la administración de imágenes reproducidas mecánicamente en la novela, los autores suelen recurrir a una lectura artística totalitaria. Es decir que ubican este tipo de producción en un espacio intermedio, como es el caso recurrente de las categorías semióticas y la escuela postestructuralista de finales de siglo:

«estamos ante un paradigmático procedimiento compositivo, en el marco de los recientes fenómenos de intermedialidad artística. [...] Las numerosas propuestas teóricas que han intentado explicar cómo lo verbal y lo visual colaboran en una obra híbrida, a través de conceptos como *imagentexto* (Mitchell), *iconotexto* (Nerlich, Wagner) o *fototexto* (Hunter).» (Ibíd)

A la luz de las distintas hibridaciones presentes en el lenguaje y la cultura, el aspecto inmanente que determinaría lo «híbrido» delimita un campo que no se termina de establecer como una tradición en sí misma. El concepto de «hibridez» continúa presentando los valores del proyecto moderno establecido en el despliegue de

dispositivos técnicos del siglo XIX: la confianza por cruzar los límites genéricos a través de un lenguaje disciplinar y totalizante.

Los editores del III Congreso Internacional de Lingüística, Literatura y Estudios Culturales (CILLEC) titulado: «Retos y posibilidades para la lengua, la literatura y la cultura en un mundo globalizado» (UCAM, 2015), siguieron el entusiasmo por el despliegue de los procedimientos técnicos, situando los conceptos de interdisciplinariedad e hibridismo en el centro de su reflexión en torno a los límites de la literatura contemporánea:

«En el siglo XXI, las investigaciones en el ámbito de la lingüística, la literatura y la cultura no suelen presentarse en estado puro, sino que suelen cruzar los límites tradicionales e interrelacionarse con otras disciplinas debido al surgimiento de nuevas necesidades. De hecho, dicha **interdisciplinariedad e hibridismo** suele ser la regla más que la excepción y no es de extrañar que nos encontremos con estudios que involucran varias disciplinas y cuyos resultados suponen un beneficio mutuo e incluso pueden presentar implicaciones prácticas para diversos campos profesionales.» (p. 1)⁶

Otro ejemplo lo observamos en el XIV Congreso Internacional ALEPH «Transbordos literarios: correspondencias y confines en la literatura hispánica» (U. Vigo, 2016), cuyo comité incorporó entre sus ejes temáticos el «hibridismo literario» y lo definió como: «la génesis y el desarrollo de formas literarias, el trasvase de géneros y la subversión de paradigmas estéticos». Este concepto también es abordado como eje central en el monográfico *El texto de las mil caras: hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana* (García, Pache & Snoey, 2019) donde el concepto de «hibridación» daría paso, según sus editores, a una «renovación» y una apertura hacia «nuevos códigos de lectura». Sin embargo, su presencia transita entre categorías generales. Por este motivo, las diferentes relaciones entre palabra e imagen que incorporan componen un campo inabordable, donde ingresan textos de órdenes distintos cuyo elemento aglutinador es el dispositivo mecánico, ya sea a través de su

⁶ «Primera circular» III CONGRESO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y ESTUDIOS CULTURALES EN LENGUAS MODERNAS (CILLEC) Retos y posibilidades para la lengua, la literatura y la cultura en un mundo globalizado Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM) 10 y 11 de septiembre de 2015. Disponible en: <https://sites.google.com/a/ucam.edu/cillecii/circulares-call-for-papers>

tematización, en las constantes referencias alegóricas al lenguaje cinematográfico o, en los casos más concretos, en la reproducción de imágenes. De este modo, por un lado afirman que «la ligazón entre palabra e imagen es tan fértil como desconocida» (20), particularmente en el uso de los formatos digitales y la ilustración.

En esta línea, los autores recurren a Teresa Gómes Trueba (2007), quien «defiende la aparición de una nueva literatura que apuesta de forma clara por la ruptura entre géneros, artificial y limitadora.» (p. 20) Para ello citan los conceptos de «escritura transversal» (Argullol) y «literatura anfibia» (José Carlos Llop). En resumen, la calle sin salida vuelve a ser la misma. Atendiendo una perspectiva histórica de la literatura, según los editores, las obras híbridas pueden entenderse como «un tejido sin márgenes, abierto a la conexión y a la multiplicidad, como un escalón más —o acaso como un sendero más— en la tensión perpetua por decir el yo y la realidad» (p. 26). El espacio indefinido parece estar secuestrado por las mismas constantes: el asombro frente a la expansión tecnológica que ya se experimentó con la asimilación de la cámara durante el siglo XIX. De cualquier modo, es injusto exigir las respuestas a textos que compilan un panorama tan diverso como opuesto, por el mismo motivo, resulta natural que la tematización de la imagen repita los principales lugares comunes, sin profundizar en el propio problema que le otorga título al compendio.

Méndez (2017), por su parte incorpora al término de «hibridez» el del pensamiento *bricoleur* de Levi-Strauss, sin definir el problema de manera distinta a los ejemplos que hemos revisado:

«La hibridez, mezcolanza, pensamiento bricoleur y la creación interdisciplinar están proporcionando relaciones entre campos de conocimiento antes impensadas, subvencionando continuos trasvases, migraciones e interacciones entre conceptos que difícilmente podrían plantearse conjuntamente de otros modos.» (2017, p. 9)

La transversalidad como sinónimo de novedad es la principal idea en el texto introductorio al compilado. En este, los autores examinan algunas obras poéticas y visuales donde las citas a los hitos de historiografía de la literatura son permanentes,

como podemos ver en la recurrencia a Brossa, Parra, el arte cinético y la deriva antipoética en general. Las expectativas sobre la alteración y disrupción que ofrecería este tipo de obras parece renovada, a pesar de que los mismos autores reconocen que la mezcla de formatos y soportes tiene una historia que supera el siglo:

«Ya hace más de un siglo que inició, desde todos los campos artísticos, una suerte de experimentaciones en la creación que no han podido detenerse. La versatilidad de la interconexión en red, junto a la capacidad de reproducción de la imagen — tanto digital como analógica— y el texto no ha hecho más que superarse una y otra vez a sí misma propiciando estrategias de yuxtaposición y (des) montaje de las diversas capas comunicativas de los lenguajes a fin de comprenderlos desde otras perspectivas, soportes y fórmulas.» (Íbid., p. 10)

De modo que reconocen en esta interrelación una cercanía hacia formas artísticas «nuevas» que cuestionarían el canon, lo que permitiría superar los modelos estéticos anteriores. Sin embargo, el despliegue de diferentes hibridaciones se ha producido en múltiples casos de la literatura canónica. Aunque consideramos que el propio concepto de canon se encuentra en una crisis permanente, observamos que las exigencias de novedad y las expectativas del uso de soportes y formatos tecnológicos dependen de otro tipo de condicionantes, y no necesariamente corresponden a una ruptura de los límites estéticos. Por consiguiente, la relación entre nuevos dispositivos no ha cambiado la relación de los autores con los lectores ni con los formatos de lectura. Aunque fundamentalmente, lo revisaremos en el modo en que los autores incorporan la imagen fotográfica en la novela, los cuales citan permanentemente las representaciones estéticas tradicionales en la historia del arte. Desde un punto de vista histórico, es el tipo de hibridez al que aluden los autores la forma natural en que se ha desarrollado la historia de la modernidad, fijando su horizonte de sucesos desde su origen.

En el mismo espectro del término de la «hibridez», aunque con menos presunción de novedad y siguiendo un análisis detallado en este fenómeno, Perkowska desplegaría la categoría denominada como *foto-novela*, es decir, suma «una forma híbrida que combina la narración con la fotografía y representa una de las modalidades de la foto-literatura» (p. 16). Perkowska emplea dos términos distintos, la categoría de *foto-*

literatura, y la subtegoría de *foto-novela*. La primera surge para responder a la búsqueda de especificidad que acusó la crítica dentro del amplio panorama de publicaciones. Este análisis literario buscó superar el análisis semiótico al cual se ha reducido frecuentemente esta discusión. Este es el caso de las lecturas vinculadas al postestructuralismo que se continuaron desarrollando hacia la década de los noventa. Esta escuela teórica utilizó los conceptos de *photo text* de Jefferson Hunter (1987); la triada de *imagetext*, *image-text* e *image/text* de W. J. T. Mitchell (1994); y *photo-textualities* de Marsha Bryant (1996) para explicar este fenómeno.

De modo que el término de *foto-novela* no se debe confundir con el género literario de la fotonovela, ya que la fotonovela consiste en el uso ilustrativo de la imagen, y su inclusión responde a la búsqueda por reemplazar los fotogramas reproducidos en una pantalla en movimiento. Su masificación durante la segunda mitad del siglo XX dependió del acceso a su disponibilidad, principalmente en espacios donde los dispositivos visuales estaban cercados por condicionamientos sociales, administrando su circulación en un mercado específico.

La *foto-novela*, en cambio, constituye una categoría de análisis sobre libros «que combinan la narración de una historia ficcional con fotografías, evidenciando un desdibujamiento intermedial de las fronteras discursivas y la heterogeneidad de la representación». (19) Perkowska ha revisado la recepción de estas obras donde, en primer lugar, el desinterés se produciría por la consideración de rol de la imagen limitada a la ilustración del relato (Mitchell, 2010), como es el caso de los libros que mantienen el empleo de la fotografía como una *huella de lo real*. Las dificultades del análisis de este tipo de obras⁷ consiste en la resistencia a la categorización genérica (Shawcross, 2003) ya que «se sitúan en la frontera ontológica entre lo ficcional y lo factual (Foxley 1986: 25), sin cruzar hacia el territorio de la referencialidad histórica o documental» (2013: 39). En un segundo lugar, la dificultad consistiría en la «interferencia del orden sincrónico en la diacronía de la lectura, que implica también

⁷ *La llegada, Trinísima, Libertad en llamas, El Daño, Mil y una muertes*

una suerte de “confusión” de dos tipos de receptor, el espectador y el receptor» (ibíd). Esta diferencia de continuidad e interrupción entre la imagen y el texto—*stop/flow*, según la autora— sería alterada por los aportes que surgieron a partir de la teoría semiótica, como los estudios de Gandelman (1991), Bal (1991), Louvel (2002). En este sentido, Perkowska subraya que «la reflexión crítico-teórica insiste cada vez más en subrayar lo que la palabra (lo verbal) y la imagen (lo visual) tienen en común: ambas son sistemas de significación y construcciones retóricas que representan por medio de signos, códigos y marcos» (2013: 40). De modo que, para la autora, el empleo de la reproducción fotográfica en la novela resalta la condición visual del texto «problematizando toda noción reductora de la representación» (Íbid), como revisaremos más adelante.

Los términos «hibridismo», «hibridación», incluso «experimentalismo» resultan innecesarios como categorías de análisis debido a que «lo característico de una obra de ficción no es que la historia no sea verdadera (...), sino su uso o expansión de una variedad de recursos (aun documentos falsos o fraguados) que producen (...) *el efecto de lo real*» (Sontag, s/n), idea que ya estaba presente en la primera mitad del siglo XX, como lo señala Geoffrey Winthrop-Young (1876 – 1958): «la literatura incorpora, imita y coopta las metas alcanzadas por los nuevos medios, en un esfuerzo por describir de una manera más compleja, detallada y cercana a la realidad» (de los Ríos: 2011, p. 16).

1. 2. 3. La figura del «bricoleur» de Bretón y el bricolaje melancólico de Sebald

Como hemos observado, el concepto de «hibridación» reúne un marco bastante más amplio que el campo de relaciones entre la imagen y el texto. Su definición es tan amplia como insuficiente, considerando que la presencia de distintos géneros, disciplinas y códigos intertextuales en el campo de la narrativa a lo largo de la historia no es una novedad y su lectura está directamente relacionada al sustrato cultural del que dependen sus materiales. En este sentido, a través del uso de la copia, el pastiche y el

simulacro los artistas de principio de siglo se distanciaron de la figura del «creador» para transitar hacia la de operador, administrador o «bricoleur»:

«Mientras que el fotomontaje recicla imágenes ya hechas, el surrealismo revalora obras documentales que después coloca sobre un pedestal artístico. La artísticidad de la fotografía, a partir de las vanguardias, comienza a presentarse como un valor desvinculado de la intención y el oficio del autor. Para que algo se vuelva artístico no se requiere ya crear, sino elegir, encontrar o colocar.» (González: 2005, p. 230)

El dispositivo técnico, por lo tanto, es uno entre tantos otros recursos que componen la trama de la obra. De esta manera, es necesario retrotraer la mirada hacia la apropiación del término de «bricoleur» en André Bretón. Este explicaría el procedimiento que surge tras los primeros *collages* de los artistas de vanguardia y que vería florecer en su propia obra, como en *Las desequilibradas*, *Los pasos perdidos*, el *Manifiesto*, y fundamentalmente en *Nadia*.

«Se suele señalar a *Nadja* (1928) de André Breton como la primera novela en incluir imágenes fotográficas. Los autores vinculados a la vanguardia –por ejemplo al Surrealismo–, fueron los primeros en mezclar sin jerarquías fotografía y literatura, hasta el punto de que críticos como Rosalind Krauss señalaron que la fotografía constituye el inconsciente del Surrealismo, caracterizándose por su capacidad de generar extrañeza o distanciamiento.» (De los Ríos, 2015: 2)

En su novela *Nadia*, Bretón recurre constantemente a notas, intervenciones y diferentes documentos que reproduce en la discontinuidad y desorden de sus materiales. Según Beaujour (1967), el *collage* se constituiría en la naturaleza intertextual de la composición. En el caso particular de las reproducciones fotográficas, señala que el «ángulo nulo» de la mirada que portan las imágenes de la novela *Nadia* no cumplen con el anhelo de Bretón por suprimir la descripción en el texto, siendo prescindibles para la diégesis del relato. De modo que no cumplen un rol informativo, incluso muchas de ellas consisten en obras de arte en sí mismas (como las famosas fotografías de Man Ray a Paul Eluard, Benjamin Péret o Robert Desnos). Por el contrario, ilustran la puesta en escena de la «búsqueda» y del «fracaso» de sus personajes, donde el poder certificador de la cámara registraría aquello que sucede en el margen de la historia oficial. Un procedimiento que desarrollará a finales del siglo Sebald, a través de la superposición

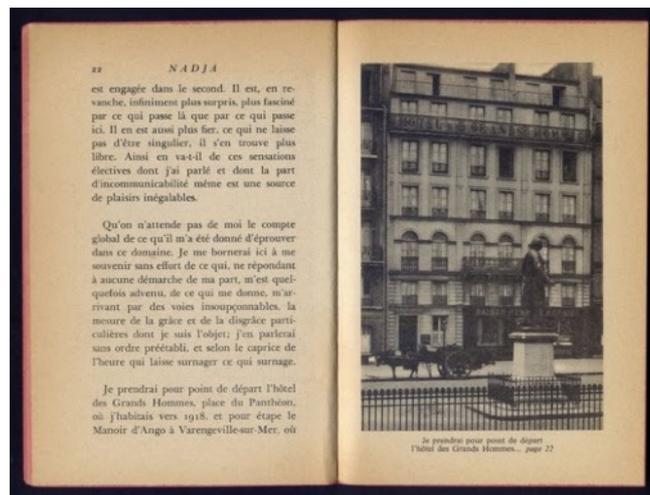
entre el *realem Nucleus*, el núcleo visible de la imagen, y *Hon von Nichts*, el espacio libre alrededor del núcleo. Esto se observa en la disposición aparentemente azarosa de las imágenes, el automatismo compositivo que se caracteriza por el uso de una «estética directa» o «fotografía directa», una corriente cuyo énfasis se encuentra en la mirada autoral. Un modelo de representación que adoptó el fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz (1864–1946), quien influenció a la generación de artistas de principio de siglo, pero cuya voluntad tipológica proviene de la propia naturaleza de la imagen, siendo replicada por distintas escuelas de arte fotográfico de posvanguardia durante la década de los setenta, con casos tan lejanos entre sí como la Escuela de Düsseldorf de fotografía arquitectónica o la escena neoyorquina (Rosler, Kruger, Holzer) del mismo periodo.

Breton dispone la imagen como una huella que certifica su mirada. Oculta los cuerpos de sus protagonistas, lo que se observa en que ninguna fotografía coincide con el personaje de Nadia, aunque sí los objetos y dibujos que en la ficción están asociados a esta figura, del mismo modo en que los lugares icónicos serían reemplazados por los ritmos de la propia fábula. Esto se observa en el tiempo de la historia en que dos de sus personajes se congregan en el barrio del Panteón, donde Breton, en vez de utilizar el monumento, expone la fotografía de Jacques-André Boiffardde sobre fachada del Hôtel des grands hommes, precisamente a un costado. Para completar el cuadro, sería en aquel sitio donde describiría su mecanismo de escritura automática.

Hôtel des grands hommes, Jacques-André Boiffard, fotografia, 1928



Nadia, André Breton, 1928, pp. 22-23



En el *Proemio* de la edición de 1962, André Bretón se encargaría de señalar la influencia de las nacientes corrientes psiquiátricas que se dedicaron al estudio del inconsciente⁸. Cabe destacar la importancia de la experiencia del autor como ayudante en los centros de salud mental en Saint-Dizier y la Pitié, además de la influencia de Freud, Régis o Babinski. A partir de esto, el estilo que buscó desarrollar en la novela es similar al del informe de un paciente, de forma que el modelo fragmentario está estrechamente vinculado al interés por la naciente subjetividad de la época. Esto se constata a través de las referencias clínicas a la salud mental del personaje Nadia: «el tono adoptado para el relato copia al de la observación médica, especialmente a la neuropsiquiátrica» (1962). Sin embargo, al contrario de la asepsia y la metodología de los procedimientos científicos, el narrador sitúa en la búsqueda del personaje de Nadia el pretexto desde donde instala el discurso autorrepresentacional.

En el estudio introductorio a la reedición en castellano de *Nadia* (2004), Velázquez desestima la figura del informe médico debido a las digresiones y construcciones sintácticas del texto. Por otro lado, el autor sería reemplazado por un operador, que sumado al «mensaje» del acto comunicativo serían las claves para interpretar la obra. En consecuencia, este operador:

«ejerce el papel pasivo de quien está a la escucha de lo que pueda emitirse pero no tiene capacidad para provocar nuevas emisiones. Debe esforzarse por asimilar el código que llega hasta él [...] el operador es la viva imagen de la impotencia: en un momento dado, ha captado algo inconexo y fragmentario pero de capital importancia» (2004).

El operador, por lo tanto, es cruzado por interferencias que interrumpen la comunicación y que alteran la recepción del mensaje. «El operador —en paradoja con su denominación— no puede obrar: se limita a constatar y a relatar.» La figura del operador y los procedimientos del *collage* y del *bricolage* se encuentran contenidas en

⁸ A mediados de 1916 obtuvo una plaza como ayudante en el Centro Neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, donde: «conoce las propuestas de Freud a través de *La Psychoanalyse* de Régis y Hesnard y del *Précis de Psychiatrie* de Régis. En esta época incluso piensa en abandonar la poesía y consagrarse a la psiquiatría: él mismo incita a Fraenkel a seguir esa vía» (Velázquez: 2004), más tarde, en París, colaboró en el Centro Neurológico de la Pitié junto al Profesor Babinski, quien utilizaría como personaje en *Nadia*.

el *bricoleur*; término que utiliza Lévi-Strauss para trasladar el problema al sujeto y no al acto mecánico. El *bricoleur* sería un productor «que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos» (1964, p. 35). En lo sucesivo, una cualidad específica de esta imagen es su abstracción en el carácter mitopoético: «Del mismo modo que el bricolage en el orden técnico, la reflexión mítica puede alcanzar, en el orden intelectual, resultados brillantes e imprevistos. Recíprocamente, se ha advertido con frecuencia el carácter mitopoético del bricolage» (íbid). Derrida (1966), por su parte, lo define de la siguiente manera:

El «bricoleur» es aquel que utiliza «los medios de a bordo», es decir, los instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que se hace que sirvan, y a la que se los intenta adaptar por medio de tanteos, no dudando en cambiarlos cada vez que parezca necesario hacerlo, o en ensayar con varios a la vez, incluso si su origen y su forma son heterogéneos» (1966)⁹

Los «resultados imprevistos» de la reflexión que técnicamente tiene lugar en el bricolage, se oponen al establecimiento de un centro y de la búsqueda totalizadora que coexiste en el discurso de Lévi-Strauss, dado su carácter mitopoético. Derrida acusa un abandono de este centro:

«¿Qué dice Lévi-Strauss de sus «mitológicas»? Aquí es donde vuelve a encontrarse la virtud mitopoética del «bricolage». En efecto, lo que se muestra más seductor en esta búsqueda crítica de un nuevo estatuto del discurso es el abandono declarado de toda referencia a un centro, a un sujeto, a una referencia privilegiada, a un origen o a una arquía absoluta.» (íbid.)

Sin embargo, Derrida subraya que no tiene sentido pensar el límite de la totalización desde una perspectiva clásica, por cuanto «hay demasiadas cosas, y más de lo que puede decirse» (*). De manera que la propia naturaleza del campo, según el autor, está constituida a partir de un lenguaje finito que:

⁹ Conferencia pronunciada en el College internacional de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», el 21 de octubre de 1966. Traducción de Patricio Peñalver en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

«excluye la totalización: este campo es, en efecto, el de un juego, es decir, de sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito. Ese campo tan sólo permite tales sustituciones infinitas porque es finito, es decir, porque en lugar de ser un campo inagotable [...] en lugar de ser demasiado grande, le falta algo, a saber, un centro que detenga y funde el juego de las sustituciones.» (íbid)

No ahondaremos en las derivas etnográficas del concepto de «bricolage» que desarrollan los autores, lo que nos interesa observar es la reordenación de los elementos existentes en el «collage artístico» a principios del siglo XX, bajo la idea de inagotabilidad de los materiales, la ausencia de centro y la posibilidad totalizante del ejercicio. Diferentes autores han comentado la influencia que tuvo para Bretón los materiales de *Tête de femme* (1912) de Braqué, quien desplegó, entre otros elementos, recortes de papel tapiz sobre la madera, inaugurando el ingreso del *collage* al espacio pictórico junto a *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) de Pablo Picasso, otra obra bastante comentada debido al inédito uso de materiales como hule sobre lienzo — un momento que define el tránsito del cubismo analítico al sintético—. Desde la poesía, es fundamental la influencia del «azar objetivo» practicado en *Los cantos de Maldoror* (1869) del Conde de Lautréamont, quizás uno de los trabajos más citados junto a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, un punto de no retorno para el uso del espacio en el soporte del libro a partir de los recursos tipográficos.

La figura del *bricoleur* anuncia la proximidad de las artes de la visualidad y la poesía en torno al discurso de «lo real», estableciendo la tendencia interdisciplinaria de las vanguardias, y los desplazamientos y apropiaciones a los que recurrieron las postvanguardias de las décadas de los cincuenta y setenta.

El uso de los medio técnicos y la influencia entre los artistas americanos y europeos a principio de siglo, fue propiciado por las aspiraciones de los estados gubernamentales por modernizar las nacientes naciones. Lo que fue posible por el ingreso del mercado económico representado por la nueva burguesía. Esto se observa en los cambios que llevaron a cabo las diferentes repúblicas de los países hispanoamericanos durante las

celebraciones de sus respectivos centenarios, consistentes en la modernización de los aparatos del estado, el reordenamiento y crecimiento demográfico de las ciudades, la instalación de una arquitectura monumental construida a partir de un modelo europeo, en suma, el ingreso de los dispositivos. Como es lógico, estos cambios afectaron el modo de comprender el tiempo y el espacio, los sistemas de relaciones humanas, los nuevos mecanismos de control, provocando una homogeneización del sistema de vida y una paulatina tecnificación controlada por el mercado económico.

A partir de la globalización de los centros de poder, prosperó el diálogo entre autores de una y otra orilla, desarrollando un constante discurso sobre la resistencia de la materialidad de la obra, de la misma manera que el campo se dividiría entre la confianza por la tecnologización y la desconfianza del vacío de significado de los discursos.

El «bricolage» se transformó en uno de los principales procedimientos plásticos de la experimentación poética latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX. Los artistas y escritores emplearon la condición residual de los objetos para usarlos como material de composición, una idea también presente en el *arte povera* italiano y en la arquitectura modernista, y la reutilización de excesos y despojos, con el fin de producir una nueva creación. Esto se observa en el uso de recortes hasta el empleo cuerpo humano como soporte de obra. Un caso ejemplar que ilustra esta deriva se encuentra en la operación del *bricoleur* en la obra colaborativa *Quebrantahuesos* (Lihn, Parra et al, 1952), la cual se resistió a ser tematizada, puesto que sus autores utilizaron el *collage*, la fotografía y el happening, reutilizando la obra una y otra vez. Enrique Lihn incorporó este método compositivo en obras tan distintas como su novela *La orquesta de cristal* (1976) o la videoperformance *Adiós a Tarzán* (1984). El mismo autor expuso este mecanismo como marco de producción y como alegoría de la precariedad histórica del arte y la literatura latinoamericana:

«El *bricoleur* no trabaja con intertextualidades prestigiosas sino más bien, en general, con el detritus de las viejas literaturas, con algunos restos del modernismo, del decadentismo, del simbolismo. O sea que para aludir a Hispanoamérica hay que hacerlo desde la

precariedad cultural de la que venimos y que el discurso histórico perpetúa» (Pedro Lastra, 1980)

La administración de los materiales preexistentes y la diseminación del centro, sea por saturación o ausencia, son tensionadas por una irreparable falta de significado y, por lo tanto, debido a la función suplementaria de los signos. Derrida lo señala de la siguiente forma:

«No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza al centro, que lo suple, que ocupa su lugar en su ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura, como suplemento [...] pero esa adición es flotante porque viene a ejercer una función vicaria, a suplir una falta por el lado del significado.» (1966)

El término de «bricolage» y los problemas que han advertido los autores, se ha prolongado hasta la narrativa de las últimas décadas y se puede observar en el análisis de la obra de Sebald, uno de los principales autores de referencia en la narrativa contemporánea de esta deriva. De Luelmo (2014) precisa que en el «primer encuentro internacional celebrado en Alemania (Múnich, 1-4 de marzo de 2004) alrededor de la obra de Sebald: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei* la expresión *bricolage* –tomada de Claude Lévi-Strauss– es empleada en más de una ocasión por el propio Sebald para referirse a su trabajo.» (2014, p. 127) En los términos que nos interesan para este análisis, el problema entre saturación, centro y ausencia tematizado por Sebald para su propio trabajo, proviene del concepto de «bricolage» que desarrolló Bretón a partir del *collage*, aunque sobre todo de Lévi-Strauss, al que sumó, en algunos casos, el adjetivo «melancólico». El autor construye una voz narrativa consciente de los materiales que utiliza: archivos anónimos, documentos privados, fotografías de distinto orden, y sus diferentes temporalidades. La acumulación y administración de las imágenes como alegoría de los desechos ruinosos de una sociedad espectacularizada determinan su procedimiento, ya que las propias fotografías provienen de fondos y mercados de los cuales rescata del olvido.

Para Sebald, el problema de la ausencia de centro tiene lugar en el desplazamiento de la mirada en un intento por «ocupar la escena». Las imágenes que administra son

ordenadas por la superposición entre el núcleo visible de la imagen (*realem Nucleus*) y el espacio libre alrededor de él (*Hon von Nichts*), lo que le permite explorar un nuevo marco de sentido que compite con la soberanía del inconsciente óptico, instalado por la función ortopédica de los dispositivos técnicos —prótesis de la mirada, en el caso visual—, como revisaremos en los próximos capítulos.

1. 3. Antecedentes históricos en la relación entre fotografía, modernidad y la literatura

1. 3. 1. La tecnología de la visión en el proyecto modernizador del s. XIX

A lo largo de la historia, los autores han incorporado distintos elementos visuales que desbordan los aspectos textuales, bajo diferentes formas y estrategias narrativas. En este sentido, cabe señalar las posibilidades que proporciona el libro como artefacto tecnológico, con el empleo de distintos estilos tipográficos, la ilustración, la diversificación de formatos y soportes. La búsqueda de enunciar una experiencia estética (performatividad) inédita ha sido permanentemente absorbida por el mercado y la actualización de su oferta. Por consiguiente, nuestro objetivo no consiste en desarrollar una historia de la imagen desde la literatura, sino demostrar la función de la visualidad desde la tradición literaria moderna, una relación tan antigua como la constitución misma de la escritura y su representación gráfica.

Entre los antecedentes que permiten comprender el desarrollo de la mirada a lo largo de la historia de la literatura en relación a los cambios de régimen estéticos de la visualidad, cabe señalar el trabajo de los viajeros occidentales que estudiaron el continente americano. Estos exploradores registraron los signos de un nuevo universo, con un paisaje geográfico tan inédito como los ideogramas y sonidos de las lenguas inaprensibles para ellos. A través de la escritura de diarios, bitácoras, cartas o crónicas representaron culturas, territorios y paisajes diversos y distantes. En este sentido, el despliegue técnico de pintores y dibujantes que buscaban certificar visualmente estos relatos, estableció un régimen de representación en base a las posibilidades miméticas que administrarían técnicamente los propios artistas, desarrollando un modelo de representación pictórico costumbrista que ocupó un espacio privilegiado durante un largo periodo.

Las innovaciones en la concepción del espacio se mantuvieron estables en el entramado reticular sobre el plano horizontal que guía y traza la composición. Sus cambios registran cómo se ha visto técnicamente afectada en los diferentes regímenes estéticos.

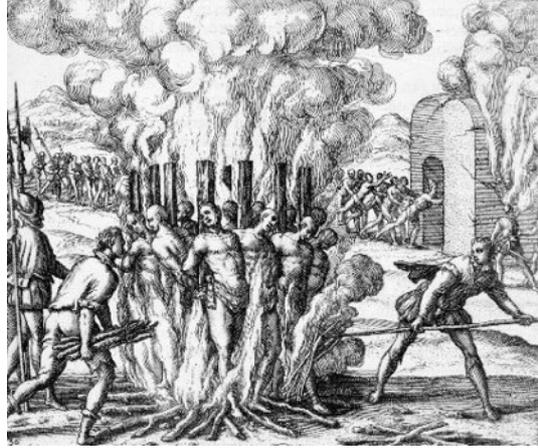
El modelo reticular fue predominante en una etapa temprana del arte, al menos desde el renacimiento, donde el artista uniría «el espacio ilusorio de la imagen con el espacio real del espectador. Esta es la conocida retícula de cuadrados que se alejan aceleradamente hacia un punto de fuga, que en numerosos cuadros se conserva en la superficie final bajo el disfraz apenas disimulado de un suelo embaldosado» (Burgin, 152). En este sentido, la cuadrícula problematizaría «tanto el límite de la obra como la noción de límite en general. Se relaciona con principios constructivos y modos de hacer que vinculan el arte con otras formas de producción» (Rosler, 2007, p. 13) que más tarde nos evocarían los procesos de fabricación en serie como la fotografía, que revisaremos en la imagen contemporánea de la década de los setenta.

El tránsito de la imagen impresa hacia la reproducción mecánica mediante el uso de grabados, fue una experiencia tan límite como la anterior. Un caso comúnmente citado en la historia de la relación del libro y el impacto de las imágenes son las ediciones de *Breve relación de la destrucción de las Indias Occidentales* de fray Bartolomé de Las Casas. Su primera publicación en España corresponde al año 1552, seguidas por sus ediciones anglosajona (1583) y latina (1598), las que incorporaron imágenes ilustrativas. En este caso, el fenómeno se reitera, pues la combinación del relato con una serie de grabados que realizó Theodore de Bry para su edición, «reforzaron la palabra escrita con imágenes visuales de las atrocidades españolas contra los indios inocentes, lo cual imprimió un crudo estereotipo del régimen imperial español en las mentes de generaciones de europeos» (Elliot, 1990, p. 21). En ellas se observan escenas de dominación a través de la violencia, donde los rasgos físicos disponen dos tipos de sujetos, los cuales oponen los cuerpos semidesnudos de los habitantes nativos, torturados por los cuerpos vestidos, armados y protegidos de los viajeros occidentales.

El ejercicio por reforzar el contenido de los relatos con imágenes tampoco es una novedad. Sin embargo, el ingreso de la técnica de reproducción de grabados permitiría importantes alcances para toda una época. En este sentido, la imagen ocuparía el espacio vacante para enunciar una experiencia intransferible desarrollada bajo la

«retórica del espanto» (Colombi, 2013) en concordancia con los aspectos exóticos de una narración que dio paso a un penetrante imaginario del cual emergió la denominada «Leyenda negra». Hogueras, incendios, ahorcamientos masivos, así como los diferentes tipos de tortura exaltan lo descrito por Las casas, de la misma manera que bajo ese régimen de sentido expresan una técnica que busca aprehender lo real, de manera que la experiencia frente al horror parecía cruzar lo indecible del texto debido a la magnitud inédita de los acontecimientos.

Grabado de Theodore de Bry, en *Breve relación de la destrucción de las Indias Occidentales* de fray Bartolomé de Las Casas, 1598¹⁰



«A todos los señores, que eran más de ciento y que tenían atados, mandó el capitán sacar y quemar vivos en palos hincados en la tierra. Pero un señor, [...] pudo soltarse y recogióse con otros veinte o treinta o cuarenta hombres al templo grande que allí tenían, el cual era como fortaleza, que llamaban *cuu*, y allí se defendió gran rato del día. Pero los españoles, [...] pusieron fuego al templo y allí los quemaron dando voces: '¡Oh, malos hombres! ¿Qué os hemos hecho?, ¿por qué nos mataís? Andad, que a México iréis, donde nuestro universal señor Motenzuma de vosotros nos hará venganza'». («De la nueva España», en *Breve relación de la destrucción de las Indias Occidentales* de fray Bartolomé de Las Casas, 1598)

¹⁰ Fuente: Obra de Bartolomé de Las Casas, Grabados de Théodore de Bry, en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, enlace disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome_de_las_casas/imagenes_grabados/imagen/imagenes_grabados_07_bartolome_de_las_casas_theodore_bry_grabado/

La reproducción mecánica de dibujos y grabados le dieron forma a un imaginario cultural occidental, siendo fundamentales para las campañas científicas posteriores que llegaron a explorar diferentes continentes. En una época previa a los dispositivos modernos, surgió una creciente exigencia por la constitución de un punto de vista capaz de observar tipológicamente el mundo a través de una mirada portable, técnica, distanciada y veraz. De manera que la impresión y lectura de los textos se ve alterada por una visualidad administrada por el ejecutor de la técnica, es decir, por un operador que reproduce un canon, condicionado por un conjunto de reglas compositivas donde la mímesis es el modelo estético. En una época previa a la modernidad del aparato de la cámara, «se reconocen tanto los relatos como las ilustraciones de viajeros exploradores y artistas europeos, quienes modelaron una mirada particular, al tiempo que suscitaron un desafío para la invención de un paisaje por parte de los viajeros americanos» (Acosta: 2013, p. s/n). En el fondo de estos relatos hay una búsqueda por aprehender el mundo que se expandía en la consciencia occidental en concordancia con la observación científica. La presencia de la subjetividad persiste como el límite infranqueable. Como primera característica para los relatos de viaje, Todorov señala que provienen de:

«una cierta tensión (o cierto equilibrio) entre el sujeto observador y el objeto observado. Esto que designa, a su manera, esa denominación, *relato de viaje*: relato, es decir narración personal y no descripción objetiva; pero también viaje, un marco, pues, y unas circunstancias exteriores al sujeto. Si sólo figura en su lugar uno de los dos ingredientes, nos salimos del género en cuestión para meternos en otro [...]. El límite, por un lado, es la ciencia; por el otro, la autobiografía; el relato de viaje vive de la interpenetración de los dos.» (Todorov: 1993, p. 99)

Los artistas viajeros construyeron el imaginario fundacional de la ilustración latinoamericana que ingresó a la modernidad, al mismo tiempo que se comenzaron a desarrollar los procesos independentistas en el continente. Es necesario señalar que fueron material de representación pictórica para artistas como José Gil de Castro o Johann Moritz Rugendas, quienes proyectaron este imaginario cultural.

Hacia el siglo XIX, la precisión mimética de la reproducción mecánica instituyó un nuevo límite que se prolongó hacia principios del siglo XX. De este modo, bastante

previo a la capitalización de la imagen fotográfica vinculada a las primeras foto-novelas (Perkowska), cabe señalar el proyecto editorial de los hermanos Alinari —fundado en Florencia hacia 1852— donde aun «lo icono-gráfico-fotográfico adquiriría el protagonismo suplantando a la artesanal técnica de reproducción del grabado», cuyo proyecto se completó hacia 1903 con las ediciones ilustradas del *Decameron* o del poema *Ambra* de Lorenzo de Medici. Su implosión crucial, según López, se observa en la incursión narrativa, en la cual:

«realizaron uno de sus proyectos más innovadores con el que se adelantaban en casi un siglo a la que constituye el género literario de consumo por excelencia derivado del nuevo medio: la fotonovela. Se trataba de la edición de la novela *Quo Vadis?*, por lo que esta primera experiencia podría considerarse como el antecedente de este subgénero literario-fotográfico que eclosionará en 1947.» (López: 2006, p. 111)

Este tipo de publicaciones permaneció en diferentes ediciones a pesar de la crisis que produjo el ingreso de la fotografía en todos los aspectos de la vida moderna.

De este modo, el estatuto de verdad asociado a la técnica del artista es trasladado a los tempranos dispositivos que antecedieron a la fotografía moderna. La cámara oscura permitió el desarrollo de la retícula y replegó un punto de vista concéntrico sobre el plano. A través del ingreso de la luz por el estonopo hacia una cavidad donde se proyecta el reflejo de los objetos capturados, conformó la técnica de la cámara oscura y la proyección monocular. Esto consistió en un nuevo intento por lograr una transcripción cada vez más fiel de la realidad, el deseo de alcanzar una visión objetiva del mundo. Su apertura incorporaría un quiebre del modelo anterior, reemplazando la mirada del artista por «punto único, matemáticamente definible, desde el cual el mundo se podría deducir y *re-presentar* lógicamente.» (Crary: 2008, p. 134)

Desde el renacimiento la cámara oscura definió este punto de vista monocular, determinando un punto de vista centralizado frente la imagen, como el ojo soberano que sitúa el lugar desde donde el sujeto aprehende los acontecimientos de una realidad exterior, instalado por el imaginario mimético de la historia del arte. De modo que la búsqueda de los profotógrafos por representar técnicamente el entorno, según

Batchen, determinaría «un modo particular de *mostrar en imagen* la naturaleza» (Batchen: 2004, p. 73), es decir, el paisaje no sólo representaría «la principal aspiración pictórica del proceso que intentaban desarrollar, sino que proporcionaba buena parte del lenguaje conceptual y técnico empleado para describir sus resultados previstos» (Íbid). Para esto se utilizaría como medio auxiliar una serie de aparatos en los que destacan la cámara oscura y, más tarde, la cámara lúcida, los que permitirían la representación de una escena proporcionando un encuadre rígido y un punto fijo de visión que exigiría la organización de las convenciones estéticas de lo que sería la «principal teorización del paisaje en Europa durante los siglos XVIII y principios del XIX» (Íbid, p. 76), como es el caso del pintoresquismo. Estos dispositivos estarían en la base del modelo estético para los principales precursores de la fotografía como Niépce, Daguerre o Talbot. Para este último «no lograr una composición correctamente dibujada sobre la página que tenía delante fue lo que, supuestamente, le llevó a pensar en la fotografía» (Íbid).

En este sentido, surgirían los términos *vista*, *efecto* o *panorama*, los cuales establecieron una relación visual del sujeto frente a la naturaleza a partir de la idea del paisaje como un lenguaje, determinado por la distancia del observador romántico, su entorno y el discurso estético académico dominado por la retícula y la monocularidad. Para Chevrier, la expresión *punto de vista* diferenciaría «las fotografías hechas a partir de un motivo natural de las fotografías que reproducían grabados», de forma que este término permitiría: «relacionar la invención de la fotografía, no sólo (...) con la ideología progresista de la Ilustración y con las investigaciones sobre la comunicación del saber y sobre la multiplicación de imágenes, que suscitaron pasiones en el siglo XVIII, sino también con la estética que se desarrolló, sobre todo, en materia de paisaje.» (Chevrier: 2006, p. 42)

Desde la representación pictórica, Batchen señala que críticos como Hussey y Samuel H. Monk han propuesto que «lo pintoresco actuó como transición entre una comprensión racionalista de la naturaleza y un romanticismo más basado en respuestas

subjetivas y emocionales» (Batchen: 2004, p. 80), lo que coincidiría con la aparición del deseo de fotografiar. A partir de los escritos de Richard Payne Knight en su *Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, el autor señala que este pintoresquismo «está atrapado en un discurso de autorreflexión crítica» (Íbid, p. 81), tratándose de «un modelo de representación que depende de una cierta conciencia de sí mismo como tropo», de manera que articularía «un nuevo tipo de espectador de paisajes: un ser que, por primera vez, era a la vez sujeto y objeto de la representación» (Íbid). El sujeto estaría contenido siempre como operador de la técnica, en este sentido, para Dubois, durante el siglo XIX se propone un argumento consistente en que, como consecuencia de la masificación de la fotografía, «la práctica pictórica pueda en adelante conformarse a lo que constituye su misma esencia: la creación imaginaria desprendida de toda contingencia empírica.» (Dubois: 1994, p. 26). Para ejemplificar esto, el autor hace hincapié en el carácter azaroso de su descubrimiento, ya sea tanto en las aspiraciones científicas de Nicéphore Niépce en la primera mitad del siglo XIX, cuyo objetivo radicaba en copiar grabados de forma mimética, o de William Fox Talbot, quien se dedicaría a colaborar con científicos botánicos a través de sus *photogenic drawings*, donde expuso diferentes materiales sobre una solución fotosensible, prescindiendo del lente.

1. 3. 2. Paisaje, ciudad, modernidad y dispositivo

El proyecto modernizador modeló el dispositivo de la cámara fotográfica en conjunto a los cambios radicales del principio del siglo XIX, «lo que tiene lugar aproximadamente desde 1810 hasta 1840 es un desarraigo de la visión con respecto a las relaciones estables y fijas encarnadas por la cámara oscura» (Crary: 2008, p. 32). De manera que la memoria portable y monocular de este naciente «ojo mecánico» se transformó en el centro de un nuevo régimen de producción sensible, situando su marco en plena revolución industrial. Para Dubois este discurso se prolongaría durante el siglo XX mediante una oposición entre una *técnica* y la *actividad humana*, es decir que «la

fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y su habilidad» (Dubois, Íbid). En este sentido, la idea benjaminiana de la fotografía como producción de fantasmagorías acerca de que «el aparato fotográfico podría capturar ciertas realidades que el ojo humano no puede ver» (Vera Peñaloza: 2013, p. 95) sitúa el acto mismo más allá de la veracidad en la construcción de su gramática visual, sino de un plano que es índice y representación temporal al mismo tiempo.

En el contexto de un modelo social deseoso de adelantos técnicos, y en medio de cambios radicales en la percepción del tiempo, se sucedieron las primeras impresiones fotográficas de la mano de sus inventores. En esta etapa temprana, la experimentación química de los materiales estuvo lógicamente más cerca del grabado que de la práctica fotográfica moderna. Su antecedente inmediato se denominó heliografía, un método de positivo directo que tuvo el objetivo de reproducir grabados, utilizando la superposición de imágenes sobre placas sensibilizadas a la luz. El hito en la historia de la fotografía lo demuestra la obra *Le Point de View de la Fenêtre du Gras* (1834) del propio Niépce, siendo el registro de la primera imagen impresa realizada con una cámara. Niépce utilizó el aparato para fijar con betún de judea el reflejo de la luz sobre placas de peltre, una técnica que continuó el desarrollo de una prolongada experimentación química y visual con materiales fotosensibles.

El perfeccionamiento y la masificación de la técnica trajo consigo un interés que creció rápidamente a lo largo del siglo XIX. El ferrocarril, el telégrafo y la cámara fotográfica representan los principales dispositivos del proyecto modernizador, cuyos aparatos «evolucionaron a su vez y pasaron a formar parte de prácticas institucionales esenciales para la estrategia gubernamental de los Estados capitalistas, cuya consolidación exigía el establecimiento de un nuevo ‘régimen de verdad’ y un nuevo ‘régimen de sentido’.» (Tagg: 2005, p. 82) Por este motivo, hacia el último tercio del siglo, los estados financiaron y promovieron la proliferación de un tipo de imagen que buscó reafirmar los valores de la modernidad, donde la ciudad y los avances técnicos

asociados a ella formaron parte de una programada presencia del Estado. Uno de los emblemas surgió en el uso de la fotografía durante la renovación urbana de París. De tal forma, hacia 1851, la Commission des Monuments Historiques envió a fotógrafos organizados en misiones a lo largo de las ciudades francesas para registrar más de un centenar de monumentos y edificios públicos. Charles Marville fue nombrado por el prefecto Georges-Eugène Haussmann para «registrar el testimonio del cambio y la modernización» (Moya: 2011, p. 258)

Este desarrolló la actividad de propaganda de los nuevos avances técnicos, en conjunto a la monumentalidad de las ciudades, como un espejo de las aspiraciones de la vida urbana y su ingreso en el ideario estético de la época a partir de la «fotografía topográfica», un ejercicio que fue constitutivo para el desarrollo de un punto de vista que se inicia con la fotografía urbana. De modo que la labor de exploración visual no sólo se producía hacia los nuevos territorios observados desde el mundo occidental, sino que hacia sus propias entrañas.

A través de la imagen topográfica impresa se observa tanto un discurso pictórico y una representación mimética del espacio. La fotografía topográfica «se realizó para solventar las necesidades de la exploración, de las expediciones y de los estudios topográficos» (Krauss: 2002, p. 43), pero su estatuto se modificó por las exigencias de su recepción y circulación en el mercado, ingresando al discurso estético del arte. Hemos observado a lo largo de estudios previos que Peter Galassi, en su complicación de *Before Photography* (1981), ha situado el discurso fotográfico como «una descendiente legítima de la tradición pictórica occidental», cuya perspectiva analítica «por oposición a la perspectiva de construcción ‘sintética’ del renacimiento, se había desarrollado ya plenamente a finales del XVIII en el arte pictórico.» (Krauss, *Íbid.*) Samuel Bourne, Felice Beato, Auguste Salzman, Charles Marville y O’Sullivan son algunos de los artistas topográficos que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, llevarían estas oposiciones al discurso estético al interior del espacio de exposición de la galería, lo que permitió una complementariedad dialéctica y una rápida «transformación del

paisaje, a partir de 1860, en una visión aplanada y comprimida del espacio extendiéndose lateralmente sobre la superficie [la cual empezaría] con la evacuación sistemática de la perspectiva en la pintura de paisaje.» (Íbid, p. 42)

La disputa por la consecución de una mirada se observó en la preocupación por establecer un encuadre fijo, la corrección de la técnica a través del montaje y el positivado y una homogeneidad de estilo que desarrollaron las empresas editoras. Según Newhall, esto minó la individualización del artistas y fijó una pugna hacia la noción de autor:

«Se ha denominado ‘topográfica’ a la preocupación de Frith, Wilson, Valentine y de otros fotógrafos en el mundo entero, por la representación literal y directa de los aspectos más característicos en sitios y cosas. En la década de 1860 el término ‘fotografía mecánica’ fue utilizado por Cornelius Jabez Hughes para distinguir a ese enfoque frente al de otros fotógrafos cuyo objetivo era estético y que encontraban en la fotografía un medio de expresión personal, más allá del trabajo realizado con propósitos comerciales.» (Newhall, íbid., p. 105)

Pero la modernización que buscó cristalizarse en las tecnologías de la visión, situó el rol de la imagen mecánica como un estatuto de realidad, «lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales, sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma del Estado.» (Tagg, 2005: 82)

El reconocimiento de la ciudad pareció en las vistas urbanas aéreas, con especial atención hacia la arquitectura, cuyo trabajo fue incorporado programadamente en los planes institucionales por difundir una determinada imagen de la ciudad, con el fin de exaltar sus nuevos monumentos, como se desarrolló en las viejas ciudades europeas como París, Londres o Glasgow, las cuales se cristalizarían en la imagen, de forma que se llegaron a organizar «expediciones fotográficas para registrar la herencia arquitectónica que estaba condenada a la destrucción» (Newhall, op. cit., p. 110). Podemos señalar el trabajo de Pedro Emilio Garreaud, fotógrafo francés que abrió su

primer establecimiento en Lima hacia 1856, en 1863 en Copiapó y más tarde en Santiago y Valparaíso. Los ejemplos sobran:

«la fotografía se transformó en la escena simbólica donde la ciudad se protegió de sus errores mediante la exhibición de sus mejores edificios y triunfos técnicos ante el desorden y el tumulto. La orientación de estas toma-vistas insinúa una colonización del paisaje, el repliegue de su agreste presencia a las líneas precisas y calculadas de la razón humana.» (Antezana & Ossa, p. 321)

Para la literatura, mientras que el romanticismo cedía paulatinamente su hegemonía, esto supuso una crisis que obligó a reordenar los signos que comparecían frente al estatuto de verdad que representaban. A propósito de la influencia en los escritores de la época, Susan Sontag dice:

«Las fotografías no se limitan a verter la realidad de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías. En mi opinión – declaró Zola, principal ideólogo del realismo literario, en 1901, tras quince años de fotógrafo aficionado– no se puede declarar que se ha visto algo en verdad hasta que se lo ha fotografiado.» (Sontag, 2006: 128)

En función a este cambio de régimen, observamos que en el campo literario durante la primera mitad del siglo XIX se publicó la base para el denominado realismo, como *Le Rouge et le Noir* (1830), de Stendhal (1783-1843); o el proyecto de *La Comédie humaine* de Honoré de Balzac (1799-1850), en la antesala del trabajo realista de Gustave Flaubert (1821-1880), y el naturalismo de Émile Zola (1840-1902). Los cuales, opuestos al estatuto de verdad de la imagen mecánica, experimentaron técnicas descriptivas en base a la observación y el análisis de los aspectos psicológicos de los personajes de sus narraciones.

1. 3. 3. El paulatino ingreso de la imagen fotográfica en la literatura a lo largo del siglo XIX

Una década más tarde de la consecución de *Le Point de View...*, fue editado el primer libro con imágenes compuestas por un inicial procedimiento fotográfico, la cianotipia,

descubierta luego de exponer y reaccionar las partículas de hierro a la luz ultravioleta. Aunque no es un libro artístico ni literario, sí es un registro fotográfico impreso en un libro; se trata de *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843) de Anna Atkins (1799-1871), botánica inglesa y pionera de la cianotipia. Este libro consiste en el registro tipográfico de cientos de algas, las que conforman un compendio de imágenes monocromas (cianóticas), donde emerge por primera vez sobre el plano de la página un conjunto de objetos capturados por el reflejo directo de la luz. Aunque hoy su obra se observa como un hito en la estética fotográfica, el trabajo visual de Atkins se remonta algunas décadas antes de la publicación de sus cianotipos.

A principios del siglo XIX, el valor social de la imagen fotográfica se instalaría como un certificado de realidad inapelable, y su naturaleza maleable sería un fenómeno aun difícil de asimilar. Sin embargo, las fronteras entre arte, ciencia y técnica como las comprendemos actualmente, poco tienen que ver con la práctica de sus pioneros. Antes de imprimir su libro, Atkins se dedicó a la técnica del dibujo y del grabado para representar miméticamente la flora y la fauna, siguiendo la idea de paisaje de los profotógrafos. Esto se observa en *Genera of Shells* (1822), del naturalista Jean-Baptiste Lamarck, un libro que es ilustrado precisamente por esta científica y fotógrafa, quien adopta la estética tipológica presente en el estudio de objetos que se prolongaría en el resto de su trabajo.

En la introducción de *Photographs of British Algae*, Atkins señala que la dificultad técnica para dibujar objetos tan pequeños sería la principal razón para utilizar un método de reproducción sobre-humano, aparentemente, un ojo mecánico capaz capturar la realidad¹¹. Como hemos señalado, la concepción de la imagen como *huella de lo real* fue el principal presupuesto para estos autores. A pesar de esto, esta idea de prótesis que encierra el aparato no constituye un espejo de lo real, ya que la cámara es la extensión

¹¹ «The difficulty of making accurate drawings of objects so minute as many of the Algæ and Confervæ has induced me to avail myself of Sir John Herschel's beautiful process of cyanotype to obtain impressions of the plants themselves, which I have much pleasure in offering to my botanical friends.» (Atkins, 1843)

de la mirada humana, una mirada que está determinada en todo momento por el ejercicio de su operador. Esto es evidente en la sobreexposición lumínica o la búsqueda artificial de la homogeneidad. En este sentido, el operador no se limita a ejecutar un procedimiento preestablecido, pues la selección, el tiempo de exposición de luz, la composición visual de cada imagen, la disposición que organiza el libro y que ordena el ritmo de lectura, están supeditados a la subjetividad de la mirada que porta. En el caso de Atkins, la simetría de la composición cerrada, la reducción de elementos, la uniformidad del fondo, expresan la búsqueda por lograr la totalidad de la forma, con los objetos ocupando el espacio central de cada página. Para Oliva, la proyección de la mirada subjetiva de Atkins constituiría, a su vez, en un autorretrato silencioso, donde «se nos aparece tal cual es, se desnuda o se confiesa frente al espectador, realiza una simbiosis entre su yo y el de las algas representadas» (Oliva, 2020, p. 45)

Un año más tarde, William Henry Fox Talbot (1800-1877), otro de los precursores de la fotografía, publicó por entregas el libro *The pencil of nature* (1844-46), donde utilizó la técnica del calotipo: un proceso químico de reacción entre el nitrato de plata, el ácido gálico y el hiposulfito sódico. Una técnica que el autor denominó como «photogenic Drawing» en la introducción del libro¹², una disciplina en que mezclaría el trabajo del grabador, la técnica del dibujo y la «Nature's hand». Del mismo modo, revelaría el estado de incertidumbre y su entusiasmo en torno a esta nueva forma, aun imperfecta, temprana y desconocida.

La técnica del calotipo fue utilizada para el registro visual de la arquitectura y el paisaje. Entre sus precursores hemos observado el trabajo de Thomas Keith, Charles Marville o

¹² «The little work now presented to the Public is the first attempt to publish a series of plates or pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist's pencil. The term "Photography" is now so well known, that an explanation of it is perhaps superfluous; yet, as some persons may still be unacquainted with the art, even by name, its discovery being still of very recent date, a few words may be looked for of general explanation. It may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing. It is needless, therefore, to say that they differ in all respects, and as widely as possible, in their origin, from plates of the ordinary kind, which owe their existence to the united skill of the Artist and the Engraver. They are impressed by Nature's hand; and what they want as yet of delicacy and finish of execution arises chiefly from our want of sufficient knowledge of her laws.» (Talbot, 1844)

Hippolyte Bayard, entre otros, quienes ocuparon un lugar oficial en la producción y masificación de éste tipo de imágenes, lo que fue propiciado e incentivado por los estados-naciones y la burguesía del siglo XIX, al punto de que «el calotipo fue ampliamente utilizado en Francia, especialmente para la documentación de arquitectura, con los auspicios del gobierno» (Newhall, 2002, pp. 49-50). Su masificación instaló un penetrante imaginario en el inconsciente óptico de los ciudadanos, generando un espacio dominado por el mercado que establecería una estética visual respecto al entorno de la ciudad y la naturaleza. Louis-Désiré Blanquart-Evrard, por ejemplo, realizó una producción masiva de copias de calotipos, cuando, «en el verano de 1851, su ‘Casa de Impresiones Fotográficas’ publicó el primer número del *Album protographique*: una carpeta de copias con temas arquitectónicos y paisajistas, al estilo de las litografías románticas, hermosamente montadas sobre un excelente papel, con epígrafes grabados en tinta dorada.» (Íbid.) No es azaroso el rol que cumple la imagen mecánica en reemplazo de la técnica manual. Por lo que el contacto del espectador con la fotografía se mantuvo como una expresión estética, aunque no necesariamente como creación artística.

Talbot desarrolló un relato escrito y visual, para el que reunió veinticuatro placas fotográficas donde reprodujo una serie de vistas urbanas, construyendo un catálogo de escenas y paisajes de la vida en la vida moderna a través de los istmos de la ciudad. La monumentalidad neoclásica, medieval y gótica se mezcla con un presente que es auscultado por un paseante —*flâneur*— que deriva capturando las vistas del edificio de Queen’s college de Oxford, los bulevares de París o el puente de Orleans; detalles de objetos de distinta índole, como porcelanas chinas, artículos de vidrio sobre un escaparate, o naturaleza muerta; y la reproducción de obras de arte como *Hagar in the desert* (1660), de Francesco Mola. Llorenç Raich Muñoz (2014) describe cada una de ellas en la edición española del libro, de las cuales señala: «escribir sobre lo creado es trasladar los bocetos visuales al lenguaje del pensamiento. Al dotar la palabra de la capacidad para asociar las ideas que transmite lo visual, se hizo viable la relación entre fotografía y pensamiento.» (Raich: 2014, p. 16) Siguiendo esta definición, el discurso

lingüístico aparece como la base de representación estable del lenguaje del pensamiento, de modo que la incorporación de los aspectos descriptivos de la imagen en el relato textual, en vez de retratar lo real, se transforman en la constante definición de la mirada.

Para Raich Muñoz, *The pencil...* constituye la primera poética fotográfica, lo se observaría en la reflexión introductoria que escribe sobre el potencial expresivo de los materiales que administra. Del mismo modo, las posibilidades creativas del artefacto son tan amplias como la maleabilidad plástica de los materiales visuales y textuales: «Lo visual atrae por su plasticidad estética —un valor a reconocer— pero estar al lado implica exteriorizar cada uno de esos motivos de manera individual y, posteriormente, integrados en el conjunto de la imagen para sugerir un misterio» (Íbid, 17)

Respecto a la consecución de la primera poética fotográfica, es relevante pensar en el trabajo de *Photographs of British Algae* como el autorretrato silencioso que se sitúa entre los campos artísticos y científicos que no aceptaron su trabajo, según la crítica dominante de la época, por considerarse insuficiente para cada disciplina. A diferencia de Atkins, que no tuvo interés por comercializar su publicación, la aspiración de Talbot fue el de venderlo y anunciar en la fotografía un nuevo tipo de arte. Aunque la condición espectral de su materialidad dejó en evidencia una técnica que hasta entonces no terminaría de cumplir las expectativas de los consumidores, pues debido a la interacción química de las partículas, las fotografías terminaron por revelarse hasta desaparecer.

En contraposición a la imagen fotográfica y contemporáneamente al surgimiento del dispositivo, el proyecto realista de Balzac contó con el interés del propio autor por la imagen mecánica, quien desarrolló un tipo de narración descriptiva previó la invención del daguerrotipo, de forma que «si la finalidad de la descripción escrita era despegar la superficie de un sujeto y transferirla a la página de la novela, es porque Balzac creía que dicha superficie hablaba de sí misma en cuanto que representación estrictamente fiel del

hombre interior.» (Krauss: 2002, p. 26) El escritor francés, autor de la teoría de los Espectros, era consciente de que la huella fotográfica formaba parte del campo proyectivo de la representación:

«A principio del XIX, la huella no sólo era considerada como una efigie (...) Era ese objeto material que se había vuelto inteligible. Se suponía que la huella actuaba como la presencia manifiesta del sentido. Situada de forma extraña en la encrucijada de la ciencia y del espiritismo, la huella parecía participar del mismo modo, tanto de lo absoluto de la materia (...) como del orden de la pura inteligibilidad de los metafísicos.» (Krauss, *Ibid.*)

La huella, como imagen proyectada sobre el plano, incorpora la idea platónica del espectro bajo la noción de la copia de una copia, ya que «las producciones del espíritu (de la *mimesis*) cuya relación con la Idea (*eidōs*) es doblemente mediata» (Vera Peñaloza, 2013b: p. 248). La naturaleza del espectro es proyectiva, del mismo modo en que el imaginario de la modernidad, según la interpretación benjaminiana de Déotte (2012), estaría configurada por aparatos que establecerían el punto de vista. De manera que tanto aparato como espectro se observarían como una unidad indisoluble, porque que, dada la naturaleza jánica del espectro, «se convierte más bien en cierta cosa difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro» (Derrida, 2003: 12).

En esta lectura, la fotografía no registra la realidad, sino que altera esta idea de realidad y de representación. Por lo tanto, si se considera como eje de la producción literaria el proyecto realista que se arraiga hacia la segunda mitad del siglo XIX, podemos comprender la crisis que significó la aparición de dispositivos que representaron el mundo desde valores la verosimilitud y la búsqueda por el reflejo de lo real. La proyección de las ciudades fue corporeizada en una arquitectura urbana, mediante la cual se materializaron los deseos de progreso que constituyen la fotografía moderna. En consecuencia, hacia el último tercio del siglo, comenzaron a emerger compañías que cumplieron el rol de registrar la topografía de las ciudades con el descubrimiento —por Richard L. Maddox en 1871— de la emulsión al gelatinobromuro de plata. La fotografía pasó a una otra época, donde ingresó en el mercado de la mano de los nuevos avances. Surgieron estudios fotográficos, como León et Levy: «En 1864, Moysé León e Isaac

Levy, George (1833–1913), fundan la firma Léon et Lévy [L. L.], tras adquirir los importantes fondos fotográficos del gabinete parisino de *Ferrier, père, fils et Soulier*, del que habían sido operarios» (Hernández: 2013, p. 39). El estudio realizó las vistas estereoscópicas de la Exposición Universal de París, que obtuvo la Gran Medalla de Oro del Emperador, lo que sumado a su participación en la Exposición Internacional de las Ciencias y las Artes Industriales de París de 1887, llevó a la firma a una importante posición en el explosivo mercado. Teniendo como eje la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la burguesía y el entusiasmo desatado de los espectadores propiciaron su ingreso en la península, donde el estudio se dedicó a mantener un trabajo topológico, fijando la estética desde donde se sitúa el sujeto de la sociedad de la época.

Las campañas se expandieron hacia diferentes lugares del planeta, tendiendo entre sus principales insumos la elaboración de postales. En medio de este ambiente, el escritor Georges Rodenbach vio en este procedimiento un importante potencial ficcional. A partir del trabajo de este estudio publicó *Bruges-la-morte* (1892), la primera novela que utilizó la fotografía como correlato narrativo. El autor, asumiendo la mirada estetizada del ojo técnico que aprehende imágenes tan mecánicas como relativas. Rodenbach, uno de principales exponentes del simbolismo belga, narró una historia de terror protagonizada por Hugues Viane, un hombre de clase acomodada que llegó a vivir a la ciudad de Brujas luego de enviudar tempranamente. El personaje está enfermo de melancolía y permanece atrapado en su duelo. Es absorbido por la ciudad, que reemplaza simbólicamente a la figura perdida como la extensión orgánica del humano, «hechizando» al protagonista. A partir de esto la novela deriva hacia el espacio fantástico del género de terror. La condición fantasmal de la esposa muerta se proyecta en la figura de ultratumba de una segunda personaje, desatando una cadena de acciones extraordinarias.

La presencia de la ciudad de Brujas adquiere una corporalidad doblemente fantasmal a través del uso de las fotografías. Rodenbach reutiliza la imagen postal logrando el efecto de mimético y al mismo tiempo mecánica. No observamos un cambio radical de

las fantasmagóricas vistas de Talbot, sin embargo, anuncia al paseante atgeteano a través de la tematización de la espectralidad de la imagen como una posibilidad metafórica. En la advertencia que introduce la edición¹³, el autor señala el deseo por evocar la ciudad como personaje esencial

«asociado a estados de ánimo [...] que aconseja, disuade y determina actuar. Entonces, en realidad, esta Brujas, parece casi humana. [...] Ella les da forma de acuerdo con sus sitios y sus campanas. Esto es lo que queríamos sugerir: la acción rectora de la ciudad; sus paisajes urbanos, no sólo como telones de fondo, como temas descriptivos elegidos de forma un tanto arbitraria, sino vinculados al acontecimiento mismo del libro.» (Rodenbach, 1892)

El desplazamiento de la fotografía postal al espacio de la ficción no ofrece una alteración en la composición de la imagen. La voluntad tipológica fue inherente a la figura del explorador para agenciar un mundo, por momentos, inabarcable. Esta voluntad fue también el método lógico para el proyecto fotográfico moderno, transitando desde el registro de la *realidad* en el cuaderno de viajes hasta el ojo mecánico y espectral. El observador derivó hacia la figura del flâneur que atraviesa el mundo urbano como el portador del punto de vista de la imagen.

En este *Bruges-la-morte*, la presencia de la fotografía refuerza el sentido espectral de la historia, aunque la narración no es mayormente afectada por los componente visuales — diferentes ediciones prescinden de la reproducción de la imagen—. Las fotografías, por su parte, están ordenadas de forma intercalada y yuxtapuestas al texto, confiriéndole un ritmo de lectura, como hemos observado, explorado por autores previos. De cualquier modo, al tratarse de la primera novela que utiliza este recurso, marca el punto en que la relación entre imagen y texto comienza a experimentar un desplazamiento hacia el

¹³ «Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent. Elle les façonne selon ses sites et ses cloches. Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer: la ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte.» (Rodenbach, 4-5)

estatuto ficcional. Esta tendencia predominaría en el desarrollo de una estética directa de la primera mitad del siglo XX. Los autores se desmarcarían de la actitud de la fotografía documental, sin dejar de lado los métodos tipológicos que aspiraban a «una misma exigencia de neutralidad, de un mismo retorno reflexivo sobre la función documental de la imagen, de un mismo proceder de clasificación y de serialización» (Baqué: 1998, p. 131) que desarrollaron sus predecesores.

Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions de Anna Atkins, 1843.

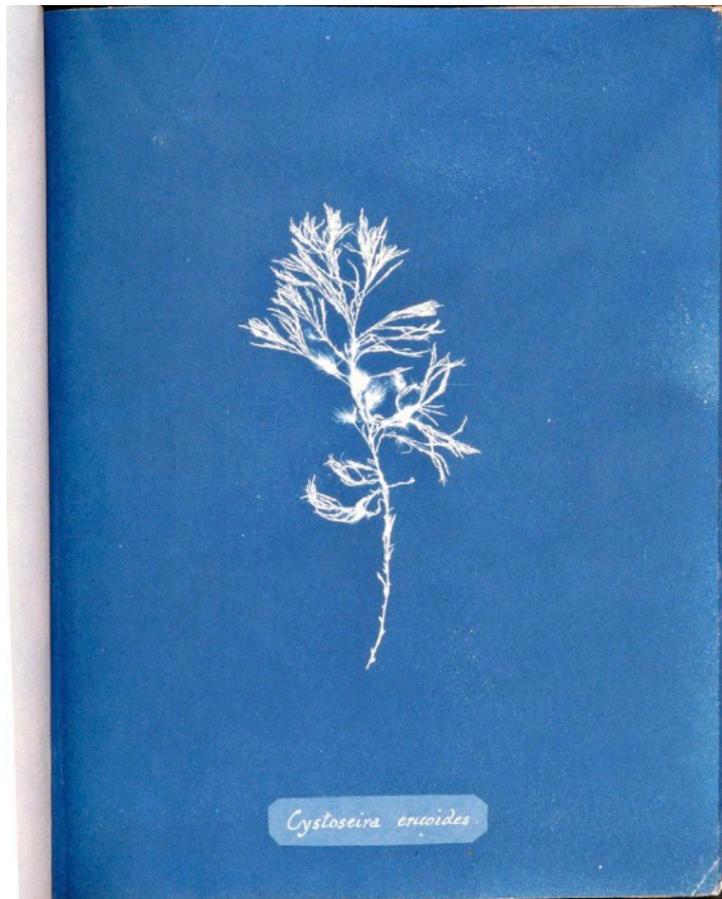




PLATE II. VIEW OF THE BOULEVARDS AT PARIS.

PLATE II. VIEW OF THE BOULEVARDS AT PARIS.

This view was taken from one of the upper windows of the Hotel de Douvres, situated at the corner of the Rue de la Paix. The spectator is looking to the North-east. The time is the afternoon. The sun is just quitting the range of buildings adorned with columns: its façade is already in the shade, but a single shutter standing open projects far enough forward to catch a gleam of sunshine. The weather is hot and dusty, and they have just been watering the road, which has produced two broad bands of shade upon it, which unite in the foreground, because, the road being

Bruges-la-morte (1892) de Georges Rodenbach

Bruges-la-Morte

craignant les regards, il marchait sans but, à la dérive, d'un trottoir à l'autre, gagnait des quais proches, longait le bord de l'eau, arrivait à des places symétriques, attristées d'une plainte d'arbres, s'enfonçait dans l'écheveau infini des rues grises.

Ah! toujours ce gris des rues de Bruges!

Hugues sentait son âme de plus en plus sous cette influence grise. Il subissait la contagion de ce silence épars, de ce vide sans passants — à peine quelques vieilles, en mante noire, la tête sous le capuchon, qui, pareilles à des ombres, s'en revenaient d'avoir été allumer un cierge à la chapelle du Saint-Sang. Chose curieuse : on ne voit jamais tant de vieilles femmes que dans les vieilles villes. Elles cheminent — déjà de la couleur de la terre — âgées et se taisant, comme si elles avaient dépensé toutes leurs paroles... Hugues les remarquait à peine, marchant au hasard, trop absorbé par son ancienne douleur et ses soucis présents.



La presencia de Atget a partir de la recuperación y tematización de su archivo abrió un nuevo camino que se vería reflejado en las rutas que dominó la estética de la primera mitad del siglo XX. Sin ir más lejos, para Rosalind Krauss (2002), la gran idea de la obra de Atget, sistematizada a partir de la numeración del artista que operó como un «catálogo de temas fotográficos» puesto que era «el retrato colectivo del espíritu de la cultura francesa, lo que sin duda recuerda el proyecto de Balzac con *La comédie humaine*.» Para Krauss, así como Balzac desarrolló su proyecto realista, Atget se «convirtió en el gran antropólogo visual de la fotografía» (2002: 54)

En este sentido, cabe observar las condiciones bajo las que surge el movimiento denominado como «nueva objetividad» que ha sido definido como:

un movimiento que propugnaba la mera descripción de la realidad en contra del sentimentalismo del *arte burgués*. El artista, según esos principios, debía trabajar para restituir de forma clara y precisa las cosas, la gente y la naturaleza. A un mundo nuevo singularizado por la sunción del progreso técnico y científico, debía corresponderle un arte igualmente tecnológico. (Fontcuberta, 1997: 106)

Naturalmente el procedimiento tipológico ha sido una constante en la fotografía urbana, considerándose es una tradición en sí misma. Su principal eje ha sido revisar las ruinas del proyecto modernizador, como se observa críticamente en la influencia de la escuela tipológica de Düsseldorf fundada por los artistas alemanes Hilla Becher (Postdam, 1934–2015) y Bernd Becher (Siegen, 1931-2007), y cuya estética aparece recurrentemente en las novelas que emplean la imagen mecánica, sobre todo en aquellas que utilizan el procedimiento de «álbum fotográfico» para organizar su discurso.

1. 4. Relación entre texto, artes visuales y literatura

1. 4. 1. Otro camino: la escritura visual desde la poesía concreta

Para Bajtin la mayor hibridación genérica entre los lenguajes a lo largo del siglo XX se produjo en la poesía. Este campo de trabajo asimiló rápidamente los diferentes materiales debido a la permanente expansión de sus límites, siendo una bisagra para el ingreso de los diferentes lenguajes artísticos. Desde nuestro punto de vista, en el campo de la poesía se ha desarrollado una experimentación protegida de las demandas de entretenimiento, liberada de las pautas de consumo del mercado editorial debido a su legibilidad y la resistencia de su asimilación, a diferencia de otros géneros. Sin embargo, el canon europeo en español ha neutralizado la radicalidad de esta tradición literaria en aras de la legibilidad del discurso, desactivando su componente revolucionario y fijando un manierismo nacionalista que se retrotrae permanentemente a la generación del 98 y al barroco español.¹⁴

El uso de los aspectos visuales permaneció siendo un fenómeno marginal, del mismo modo la vanguardia tuvo otras derivas que se desarrollaron desde el centro del canon poético del siglo. En consecuencia, se observan publicaciones donde destaca la presencia de la fragmentariedad y la polifonía del surrealismo¹⁵, sumada a la irrupción de la extensa medida y la pretensión totalizante que desarrolló la tradición modernista anglosajona¹⁶.

El camino de la tradición poética que señala Bajtin incluye una larga lista de autores como Mallarmé, Apollinaire, Arno Holz, E. E. Cummings, William Carlos Williams,

¹⁴ En complemento, sin considerar el estatismo artístico del romanticismo español, solo basta observar la generación del 50 o a los autores agrupados en la antología de poetas novísimos de 1970.

¹⁵ Se observa en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (Revista Cosmópolis, 1897) de Stéphane Mallarmé; *Odes* (Revista Orpheu, 1915) de Fernando Pessoa; *Anabasis* (La Nouvelle Revue française, 1924) de Saint John Perse; el vuelo de *Altazor* (Iberoamericana, 1931) de Vicente Huidobro

¹⁶ Tradición integrada por *Hojas de hierba* de Walt Whitman (1855), *La tierra Baldía* (Boni and Liveright, 1922) de T. S. Eliot, *Cantos (A Draft of XVI Cantos)*. Three Mountains Press, 1925) de Ezra Pound, *The Bridge* (Black Sun Press, 1930) de Hart Crane.

entre otros. Cruza un amplio campo intermedial donde se observan diversos registros, para el cual el trabajo de las vanguardias se transformará en el eje. Esto sucede en el poema fonético *Karawane* (1919) de Hugo Ball, construido con fonemas sin sentido, los cuales fueron leídos como parte de la performance del autor en el famoso Cabaret Voltaire, en 1917. El componente absurdo y performático situó esta obra en un espacio representacional que determinó su lectura, la que incorporó la escenografía y la actuación teatral precursora del dadaísmo, además de la improvisación de los músicos que formaron parte de la obra.

La poesía incorporó y se apropió de los métodos compositivos, mientras algunos de sus autores lo anunciarían con un entusiasmo que suele permanecer hasta el día de hoy entre los lectores. Como hemos revisado, el proyecto vanguardista determinó el trabajo de autores que se situaron entre una y otra orilla del continente americano, como una consecuencia natural en sintonía con las producciones contemporáneas, los avances científicos y el establecimiento de los estratos burgueses. Vale observar *Cagliostro* (1934) de Vicente Huidobro, libro escrito en la década del veinte y publicado en inglés bajo el título de *The Mirror of a Mage*, en 1931, y en español en 1934. Esta obra fue definida por el autor como *novela visual*, pues cristalizó sintomáticamente las aspiraciones de Huidobro por acercarse, aunque ilusoriamente, al nuevo lenguaje cinematográfico. Al evidente y recurrente desplazamiento de lengua —cabe recordar que esto también sucede con los *poemas pintados*—, la estética huidobriana está estrechamente vinculada al campo de la visión, por cuanto «se estructura a partir de la yuxtaposición de elementos normalmente disímiles o alejados entre sí en el mundo conocido, de manera tal que esa proximidad insólita generará nuevas articulaciones, nuevas vinculaciones que conformarán, en definitiva, un nuevo imaginario» (Ostrov: 2011, p. 1052).

La búsqueda por problematizar el espacio de soporte, la visualidad de la página y alterar el tiempo de lectura, cruza el creacionismo de Huidobro hasta el futurismo del italiano Carlo Belloli, autor de *Testi-poemi murali* (1944) y *Corpi di poesia* (1951), obras que

anticiparon el camino que tomaría la poesía concreta de los brasileños *Noigandres* y el escritor boliviano-suizo Eugen Gomringer. Esta línea nos permite observar los cambios que hubo en la concepción del espacio sobre la página, así como la disposición lúdica del absurdo. Por este motivo, el trabajo de Belloli destaca por una composición espacial que amplía los estilos tipográficos, y también expone la búsqueda de sentido en una época dominada por la violencia de las guerras. En su etapa temprana, como natural coincidencia, su principal eje fue el discurso antibélicista. En sus trabajos, el texto lingüístico no se limita a señalar un recorrido visual y alterar los tamaños de la tipografía, puesto que confronta cada palabra como unidad independiente en una red mayor de significantes. Por lo tanto, el poema se produce en la asociación libre a través de la cual el lector ordena las unidades dispuestas sobre el plano.

Hacia mediados de siglo surgieron diferentes movimientos y poéticas literarias «concretas» que se recluyeron en la potencialidad del lenguaje como signo visual, en su mayoría siguiendo la premisa que no resignar su condición lingüística. De este modo, en 1953 el escritor sueco Öyvind Fahlström escribió el *Manifiesto para la poesía concreta*, en el que «sugería tratar el lenguaje como materia concreta: se podía crear poesía como una estructura meramente material, permitiendo así una libertad a todo tipo de proceder experimental» (Onetto: 2004, 2). Desde su origen, el término de «poesía concreta» estuvo íntimamente relacionado a las artes plásticas. El concepto aparece por primera vez dos décadas antes, en el *Manifiesto del arte concreto* (1930) del pintor Theo van Doesburg, militante de la abstracción y un arte no figurativo, declaró que el artista debía aspirar a lograr un lenguaje universal, reiterando la confianza por subvertir los límites genéricos. El movimiento influenció a los artistas plásticos argentinos que publicaron el *Manifiesto Invencionista*, en 1946, con motivo de su primera exposición en el Salón Peuser de Buenos Aires¹⁷, y también fue determinante para el escritor boliviano-alemán Eugen Gomringer quien, luego de ser secretario del artista y teórico suizo del arte concreto Max Bill, recogió este término de Dêcio Pignatari, fundador de *Noigandres*

¹⁷Este grupo fue fundado por Lidya Prati (Chaco, 1921–2008), Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922-2018) y Enio Iommi (Rosario, 1926-2013)

para transformarse en uno de los precursores de la poesía concreta. Sus figuras centrales serían los brasileños Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Pignatari, quienes fundaron en 1952 el grupo *Noigandres* con una misteriosa cita a la expresión provenzal de Arnaut Daniel —supuestamente rescatada por Pound en su Canto XX— confirmando la influencia modernista. En 1958 publicaron el manifiesto *Plano-pilôto para Poesia Concreta*, en el que definieron que el principio estructural de composición que seguirían en cada texto sería el isomorfismo. Para ello utilizaron los planos sonoros, visuales y lingüísticos con el fin de explorar el lenguaje como materia, tal como en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Mallarmé, o *parole per la guerra* (1943) de Carlo Belloli. Esto se observa en *Hambre* (*Noigandres 4*, poesía concreta, 1958), cuya composición espacial por bloques ofrece distintas direcciones de lectura. Las palabras «hambre», «hombre», «hembra» sugieren distintas combinaciones, pues se encuentran intercaladas en un rectángulo de cuatro filas y tres columnas. Su orden irregular y simultáneo establece un ritmo de lectura ordenado por los espacios vacíos, los que permiten confrontar cada palabra como lo hicieran las columnas de Belloli. El «hambre» y la «guerra», como conceptos principales, se unen como marcas de un horror que encuentra su forma en el contrasentido del artefacto.

La trama de autores asociados a esta deriva no representó un cambio radical desde las vanguardias. Estas operaciones expresan los puntos de fuga que se confirmarían con la apertura del arte contemporáneo, aunque debido a la dependencia de la técnica tipográfica, estos trabajos encontraron su cenit prontamente. En algunos casos los escritores se recluyeron en la experimentación genérica de la imagen, pero en su mayoría, los trabajos de sus integrantes siguieron direcciones ampliándose a diferentes disciplinas.¹⁸

¹⁸ Augusto de Campos se expandió a formatos como el video, el arte digital y la música —colaboró con Caetano Veloso y Arrigo Barnabé—; por contraparte, Haroldo de Campos se dedicó a traducir a Homero, Dante, Mallarmé, Goethe, Mayakovski, el Génesis y el Eclesiastés y a escribir teoría literaria; mientras que Dêcio Pignatari también se desarrolló como traductor de Dante, Goethe y Shakespeare y publicando los libros de cuentos *O Rosto da Memória* (1988) y *Panteras* (1992).

Karawane de Hugo Ball, 1919

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

blago bung

bossso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

hej tatta gôrem

eschige zunbada

wulubu ssubudu uluw ssubudu

tumba ba- umf

kusagauma

ba - umf

parole per la guerra de Carlo Belloli, 1943

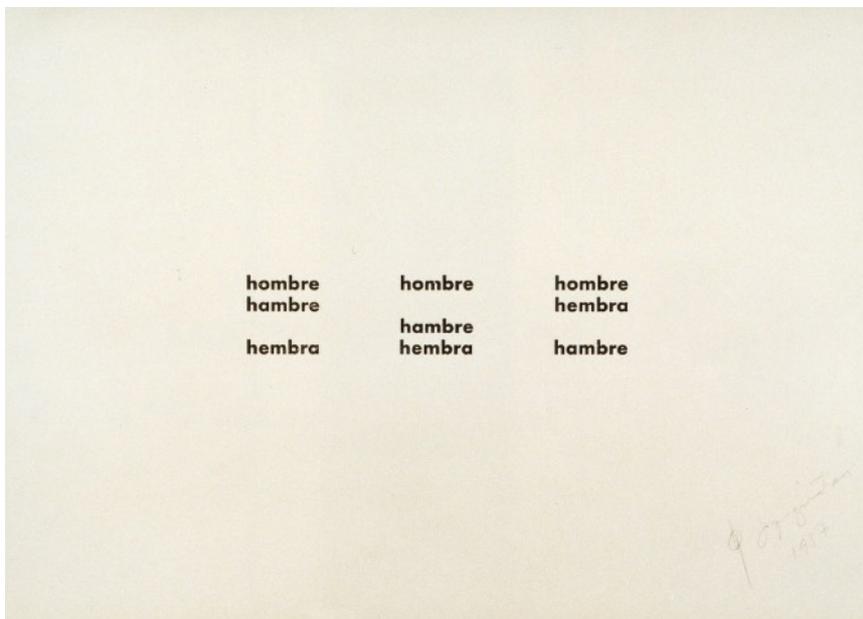
guerra	terra
serra	guerra
serra	serra
terra	terra
guerra	guerra

**carlo belloli futurista
dicembre 1943**

schweigen, 33 constelaciones, Eugen Gomringer, 1953

**schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen**

Hambre, Noigandres 4, poesia concreta, 1958



Los fundamentos de la propuesta concreta de Gomringer, en *¿Qué significa constelación?* (1954), consisten en un sistema de composición sobre el plano visual. Comprende el uso de las palabras como unidades básicas de sentido, las que son agrupadas en conjuntos visuales, símil a grupos de estrellas que son ordenados según una «configuración estelar». Esto significa que las unidades estarían vinculadas entre sí a través de un «principio mecánico» y otro «intuitivo», inherente a la pragmática del texto. Una idea que familiarizada con las constelaciones de Benjamin. Sin embargo, la mayor limitación en la propuesta de Gomringer es la sobreestetización del signo lingüístico, sin concordancia a la tensión poética del texto situando los medios de producción como principal eje. En su trabajo *Schweigen* (1953), contenido en *33 constelaciones*, ordenó en un espacio rectangular la repetición de la tipografía de la palabra «schweigen» [silencio]. Utilizó tres columnas y cinco filas, dejando un espacio central que completa el sentido de la palabra por su omisión. En este sentido, el ritmo y la cadencia se completan por esta falta. Este gesto es constante en toda la deriva, ya que, del mismo modo en que la imagen ilustra un texto, en esta propuesta de «poesía concreta» el texto ilustra la imagen del mismo modo que su sonoridad representa diferentes tiempos de lectura. Esta búsqueda por alcanzar los límites miméticos de la imagen concentran los deseos técnicos del proyecto modernizador, al igual que la fotografía postal, «sus posibilidades de mercado estaban vinculadas a su capacidad de convertir la visión, entendida como representación ideal, en un recurso material en el mundo cotidiano de las masas» (Stimson, 2009: 209). El gesto dadaísta de Gomringer se concentra en la actitud lúdica del ready-made, extendiendo una línea que seguirá estando presente en la postvanguardia de los setenta, como un recurso manierista que terminó desarrollando en el lenguaje publicitario de las corporaciones comerciales.

No solo los autores que utilizaron la tipografía, el espacio de la página o la fotografía, recurrieron a la reproducción mecánica de la imagen. Como hemos señalado, la idea de actualización que impuso la tecnificación cubrió un amplio espectro de producciones.

Al contrario del juego que ofreció la deriva concreta, surge *Canto general* (1950)¹⁹ de Pablo Neruda, una de las voces más características de la poesía hispanoamericana del siglo XX. El espíritu épico de Neruda se instaló en un contexto político determinado por la Guerra Fría, cuya división aumentó con el triunfo de la revolución comunista China y la posterior Guerra de Corea, implicando la participación de diferentes países organizados en bloques aliados en la disputa por un territorio que fue ocupado por fuerzas estadounidenses. Bajo este clima de división, el Partido Comunista encargó la primera edición de *Canto general*, publicada simultáneamente en México y Chile. En México el libro contó con las ilustraciones de los insignes artistas del muralismo mexicano: David Alfaro Siqueiros (1896–1974) y Diego Rivera (1886–1957). En Chile, al igual que la versión mexicana, fue impreso junto a las ilustraciones del artista José Venturelli (Santiago, 1924–1988), quien fuera ayudante del propio Siqueiros durante la realización del mural *Muerte al invasor* (1942) en la Escuela México de Chillán. Fue editado clandestinamente para sortear la censura del régimen del presidente Gabriel González Videla, quien modificó la ley de Defensa Permanente de la Democracia — también llamada «ley mordaza»— a través de la cual prohibió al Partido Comunista de Chile hasta 1958.

A lo largo de sus XV secciones, el poema *Canto general* desarrolla una epopeya histórica sobre la irrenunciable lucha por la supervivencia del hombre americano, cuya identidad se remonta a las vicisitudes de la lucha en contra de la conquista imperial, la sublimación de la figura del indígena prehispánico y la naturaleza del continente. La revisión histórica de Neruda consiste en una «verosimilitud de índole poética» (*Canto General*, Edición de Enrico Mario Santí, Cátedra, 1988) donde la realidad es filtrada y deformada por la mirada del poeta. De este modo, construye un relato que atraviesa los diferentes periodos históricos del continente, conformando un sujeto que se reconoce en la identidad mítica. Neruda amplifica la herencia literaria de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, poema publicado en 1569. Su carácter fundacional se remonta a la Guerra de

¹⁹ *Alturas de Macchu Picchu* sería publicado en 1946, por lo que podríamos observarlo como parte de un trabajo programático del escritor.

Arauco: un conflicto militar entre las huestes colonizadoras provenientes de España y el pueblo mapuche.

La expresión épica inherente a la extensión del poema cobró diferentes interpretaciones, entre las cuales predominó su función mítica y totalizante como marca de la época. En este contexto post-Auschwitz, el poema coral, polifónico, mítico y total, se enquistó como una búsqueda por dotar de sentido un mundo asolado por una violencia de magnitudes inéditas. Y como herencia del modernismo de principio de siglo, diferentes publicaciones siguieron empleando el carácter mítico-fundacional de la extensión monumentalizante, aunque bajo distintas operaciones.²⁰

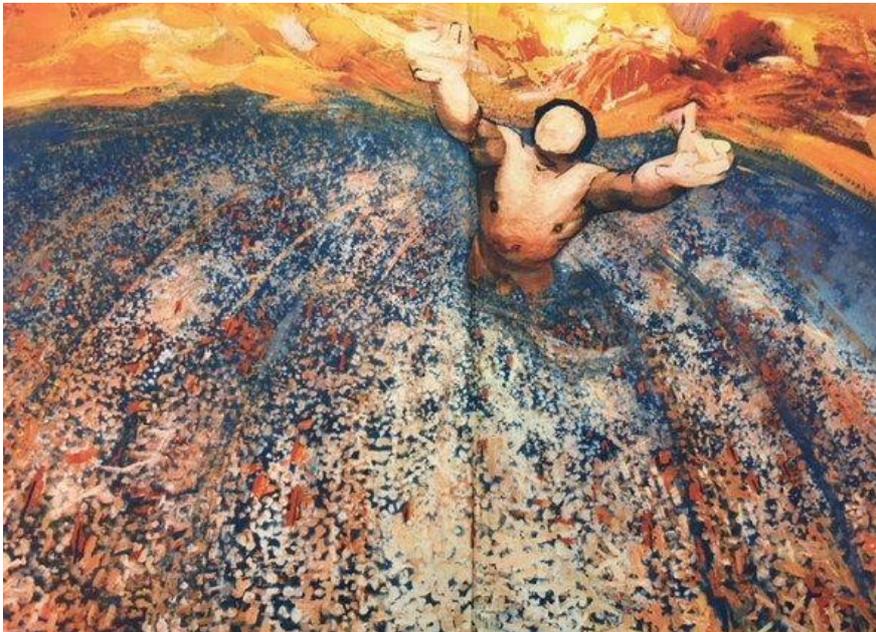
Los dispositivos de la modernidad implosionaron en sus diferentes velocidades, provocando el establecimiento de un sujeto cuya realidad se transformó en una experiencia irreproducible. Al respecto, Octavio Paz escribió: «curiosa modernidad: casi todos los grandes poemas modernos son poemas extensos. Las obras características (...) están animadas por una ambición: ser las divinas comedias y los paraísos perdidos de nuestra época» (Paz, *Obras*, 948). Rioseco agrega: «el poema largo permanece; más aún, en el siglo XX alcanza cierta popularidad en Latinoamérica. Paradójica ruptura: el espíritu transgresor necesita de una de las formas más antiguas de la poesía, la que proviene de la épica» (Rioseco: 2009, 123). De modo que la función de la imagen en el trabajo de Neruda no nos reporta nuevas variaciones, ya que el uso de la reproducción de la obras pictóricas se restringe a reforzar el sentido del texto y de instalar los valores

²⁰ Hilda Doolittle (Pennsylvania, 1886-1961) escribió en 1952, *Helena en Egipto* (New Directions, 1961), donde reinterpreta el mítico poema platónico de Estesícoro de Himera basados en la Guerra de Troya. Juan Ramón Jiménez (Huelva, 1881-1958) en 1954 terminó de escribir su poema *Espacio* publicado en la revista *Poesía Española* «sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz» (*Cuadernos hispanoamericanos*, 5: 1943, 171). William Carlos Williams (1883-1963), sucesor en la tradición modernista del trabajo de Pound y Eliot, continuó publicando su monumental *Paterson* —el libro IV y V fueron editados en 1951 y 1958 respectivamente—. En contraparte, en 1956 Allen Ginsberg publicó *Aullido y otros poemas* (City Lights Books), editado a partir de un poema performático que reaccionaba desenfadadamente en contra de la frivolidad de la sociedad estadounidense de posguerra, librando una épica personal y generacional a contramano de los valores individualistas, productivistas y violentos de la sociedad capitalista estadounidense. Del mismo modo, la tradición hispanoamericana de la también reveló ese distanciamiento temático entre sus distintas publicaciones, para ello vale señalar los extensos poemas publicados en 1957: *Piedra de sol* (FCE) de Octavio Paz (México D. F., 1914-1998), *El tránsito de fuego* (Ministerio de Cultura de El Salvador) de Eunice Odio (San José, 1919-1974) y *Metropolitano* de Carlos Barral (Barcelona, 1928-1989).

políticos del discurso asociado al muralismo mexicano. Por lo que el rol ilustrativo de la visualidad incorpora el estatuto de verdad, por sobre el de certificar la realidad miméticamente. En consecuencia, la interpretación unidimensional de las imágenes termina por clausurar sus posibilidades expresivas, reducidas a representar alegóricamente la fábula del texto.

Pablo Neruda, *Canto General*, México Talleres Gráficos de la Nación, 1950

Ilustración de Diego Alfaro Siqueiros



1. 4. 2. Imagen escrita: el signo lingüístico y el texto en tránsito hacia el arte contemporáneo

Como hemos observado, la imagen en la obra de Neruda tiene un valor afirmativo en torno a los valores del proyecto político. Sin negar su intrínseco valor artístico, esto nos demuestra los diferentes roles que adquiere la visualidad en la poesía y los distintos usos de los artistas que realizaron un trabajo colaborativo. Al igual que en el arte contemporáneo, la deriva postvanguardista se proyectó en el tiempo, siendo el eje central en la producción de grupos literarios en todas las coordenadas, con facetas tan distantes como el famoso grupo OuLiPo, con Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais a la cabeza, y los movimientos literarios latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX.

Si nos mantenemos en la tensión la década de 1950, tanto históricamente debido al establecimiento de la Guerra Fría, como estéticamente debido a la influencia del poema totalizante de *Canto general*, es necesario retrotraer la mirada al caso del *Quebrantahuesos* (la obra colectiva de Nicanor Parra, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, et al, 1952) que hemos comentado anteriormente, una deriva opuesta al carácter ilustrativo y reafirmativo de la imagen, pues inició un trabajo expansivo de una generación de escritores que transitó la segunda mitad del siglo desde una apertura disciplinar que se ramificó en variadas formas. De modo que los dispositivos técnicos se naturalizaron como el medio físico, ingresando en el discurso y alterando el soporte, como se observa en la performance o el video-arte.

En este sentido, no es anecdótica la fotografía de los transeúntes congregados frente a un escaparate de la calle Ahumada de Santiago, en pleno centro de la ciudad, para leer el *collage* mural que instaló el colectivo liderado por Parra y Lihn, misma práctica de volvieron a desarrollar veinte años más tarde los artistas de la postvanguardia. La inclusión de la fotografía forma parte de un palimpsesto construido por fragmentos

temporales que conviven en el registro visual. De este modo lo explicaría uno de sus autores:

«El *Quebrantahuesos* era en la práctica una modesta cartulina que llenábamos, según el orden que imparte el director de un cementerio a nichos, lápidas y mausoleos, con *originales tipografiados* de acuerdo con la práctica surrealista de escribir frases nuevas e insólitas con recortes de rutinarias frases hechas (collage verbal y gráfico), sintagmas tomados, en general, de los títulos o subtítulos de los periódicos, e imágenes compuestas con el mismo procedimiento.» (Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, 1980)

En consecuencia, la obra no se completaría con la sola disposición un diario mural surrealista en plena calle, el procedimiento se cubrió con una nueva capa el día 23 de abril de 1952, cuando el diario *Las últimas noticias* —perteneciente al monopolio local de los medios de comunicación— publicó en su portada una fotografía que registró la performance. En suma, tres tiempos distintos conforman una totalidad, en primer lugar la elaboración del diario mural con recortes de periódicos; en segundo lugar, la intervención pública que suscitó la presencia de transeúntes y la prensa. En tercer lugar, la publicación del documento que certificó el acontecimiento. De modo que el registro y posterior publicación conformó parte de una obra en múltiples unidades, provocando una interacción de la imagen y la palabra, mediada por las diferentes temporalidades que conforman una totalidad en tres actos. Los autores reutilizaron las fotografías impresas del periódico para la publicación del monográfico *Manuscritos* (1976), editado veinte años más tarde, en el Instituto de Estudios Humanísticos bajo la dictadura de Pinochet. Aunque nos referiremos a esta obra en detalle en los siguientes capítulos, nos interesa señalar que esta obra anuncia los movimientos artísticos que continuarían utilizando la imagen y la palabra dos décadas aun más tarde de su producción.

De esta forma, en el quid de la Guerra fría, una parte de la literatura latinoamericana proyectó la experimentación en contacto con el modernismo anglosajón y las vanguardias artísticas Europeas, en este espectro observamos casos que se sitúan en sus antípodas, como los trabajos del mismo Nicanor Parra o Mario Vargas Llosa. Una tercera vía estaría conformada por los movimientos latinoamericanos de vanguardia que

continuaron ininterrumpidamente hasta los años setenta, como fue el caso de varios colectivos, como el artístico-literario venezolano El techo de la ballena (1961-69), el movimiento colombiano denominado por sus autores como «nadaísmo» (1960) y más tarde Horazero (1970), cuyo primer manifiesto fue publicado en Perú, y el infrearrealismo (1975), creado en México y compuesto por autores de diferentes latitudes que tomaron como modelo tanto al movimiento peruano como a OuLiPo. Aunque se disolvieron rápidamente, permitieron un permanente relevo, ampliando los registros literarios que transitan desde el uso de imágenes impresas, el uso de diferentes formatos, la fragmentación, el uso de lenguajes informales y coloquiales, la multiplicidad de voces y registros, además de desarrollar proyectos colaborativos en la búsqueda de la disolución autorial. Al momento de describir este panorama, insistimos en su convivencia y retroalimentación constante. Sin embargo, el centro de estas producciones fue la proliferación de proyectos poéticos, mientras que la experimentación narrativa estuvo

En la narrativa latinoamericana se sumó la presencia de un sujeto y de un modelo de sociedad mítica que permanecieron en los autores vinculados a la generación del *boom latinoamericano*. La representación del mito originario basado en la herencia de las culturas mesoamericanas y el contacto con una cultura colonial estuvo en el centro de la producción. El carácter renovador de los procedimientos narrativos se asentó en las diferentes propuestas de los años sesenta y setenta, logrando una convergencia de estilos que ingresaron con los proyectos de diferentes autores latinoamericanos, entre ellos, Mario Vargas Llosa (*La casa verde*), Gabriel García Márquez (*El otoño del patriarca*), Alejo Carpentier (*Concierto barroco*) o, especialmente, Julio Cortázar (*El libro de Manuel* y *Último round*). Estos y otros autores ingresaron al centro del mercado editorial europeo, absorbiendo y neutralizando la experimentación estilística desarrollada antes y durante el apogeo de estas publicaciones. Este desfase se observa en las permanentes citas a la hibridación genérica anglosajona, como es llamativo en el caso de Vargas Llosa y su preferencia por la estética faulkneriana, o en Julio Cortázar y su cercanía estética europea con la producción, entre otras derivas, del grupo OuLiPo.

La imagen mecánica en la literatura asociada al *boom*, permaneció bajo el mismo régimen de certificación que portó desde el siglo XIX, donde el documento no alteró su estatuto ni sus recursos fueron problematizados. Al contrario, se redujo a una estética manierista despojada de la tensión que provocó el discurso dadaísta. Sería injusto, de cualquier manera, imponer las exigencias de lectura en búsqueda de la actualización del lenguaje visual.

Con menor ahínco la reproducción de imágenes conformó la novela española de la década de los cincuenta y los sesenta. De modo que, enmarcada en la dictadura franquista, la Generación de medio siglo se refugió la desolación del paisaje de posguerra. La predominancia de la literatura social dio paso a un tipo de producción que se recluyó en el exilio interno y la experiencia personal del sujeto. De forma que la denominada «poesía de la experiencia» coincidió con un momento en que el espectro narrativo se subsumió en un espectro que cubre los discursos del «yo», el contexto social y la memoria histórica, como se observa en el trabajo de una larga y diversa tradición de escritores como Carmen Martín Gaité, Juan Marsé o Ana María Matute.

Sin embargo, en consecuencia a la presencia de la imagen fotográfica, distintas editoriales y autores promovieron su inclusión en los libros, como se observa en la colección «Palabra e Imagen» de la editorial Lumen, publicada entre 1961 hasta 1985, donde se pretendió unir el trabajo de escritores consagrados y fotografías de autor. El resultado de esta colaboración no se alejó de la función ilustrativa de la imagen, y la edición concibió la elaboración del libro como un objeto artístico o de lujo. Para Gómez Trueba, en su estudio dedicado a la novela española del siglo XXI, el interés de este campo se aleja de este caso y sus predecesores, ya que «a diferencia de lo que ocurre en la gran mayoría de las propuestas iconotextuales (como puede ser la de la colección «Palabra e imagen»), se trata de libros que no son fruto de la colaboración de un escritor y un ilustrador (o fotógrafo), ni se proponen ofrecer la suma de dos sistemas de signos distintos.» (Gómez Trueba: 2017, 84) Es decir que, en primer lugar, la presencia de dos

o más autores —al igual que en el cómic y la novela gráfica— altera la unidad textual; en segundo lugar, la sola presencia de registros heterogéneos no permitía la consecución de una totalidad estética.

1. 4. 3. Cristalización de la interdisciplinariedad: Imagen y palabra en el arte contemporáneo de la década los sesenta y setenta

Como hemos señalado, la experimentación narrativa de los años treinta y la herencia de las vanguardias se solidificó en el gesto dadaísta desde un punto divergente. El *collage* y la figura del *bricoleur* se instalaron como una operación de crítica cultural, dando paso a la reclusión del arte en la relación entre la imagen y el texto. En Latinoamérica la búsqueda entre estos contactos permitió una forma de sortear la censura en los regímenes totalitarios. En España, el proceso de actualización de las vanguardias, cuyo desarrollo fue suspendido durante la dictadura franquista, se observa fundamentalmente en la pintura y las artes visuales en general.

Este proceso natural tuvo expresiones en todos los ámbitos, en el caso español esto sucedió a partir de las artes pictóricas cercanas al surrealismo. Lo observamos en movimientos como Dau al set, creado en Barcelona a partir de la revista homónima publicada en 1948, reuniendo a los artistas que quedaron silenciados y dispersos bajo el franquismo, pero cuyo trabajo anunciaría el informalismo posterior. Este grupo estuvo compuesto por reconocibles artistas que años más tarde se situaron en el centro de la historiografía visual, entre ellos «Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, J. J. Tharrats, el poeta Joan Brossa –verdadero inspirador de su estética– y el citado Arnau Puig, filósofo, a los que se sumaría al año siguiente el también poeta Juan Eduardo Cirlot.» (Corredor Matheos: 2008, p. 13)

La idea de performatividad estuvo en los inicios de Joan Brossa (1919-1998), uno de los principales referentes de movimiento Dau al set. Su relación con el teatro está en el

inicio de tu trabajo, en el cual predominada la búsqueda por lograr comunicar una experiencia irreplicable y singular de la puesta en escena. Esta experiencia única está mediada por un tiempo irreplicable, pero también por las inevitables variaciones de la expresión corporal en vivo y la sumatoria de los estímulos perceptivos e intelectuales de distinto orden (Visual, sonoro, espacial o lingüístico).

La importancia de Brossa que señalan las líneas de Corredor Matheos nos vuelve a disponer en primer término, en la proximidad de la poesía a las artes de la visualidad. El signo lingüístico cumple una doble función compositiva en los planos de imagen y texto. En *Poema experimental* (1947) de Joan Brossa, la palabra como imagen la observamos en las características del trazo manuscrito de un conjunto de sílabas yuxtapuestas sin sentido, en su disposición y orden concéntrico sobre el plano, su composición junto los demás materiales empleados —alfileres atravesando el papel horizontalmente—, incluso la textura dañada del soporte. Las sílabas inconexas adquieren un sentido dramático determinado por los cortes sobre la página, dotando el texto de una expresividad que depende de los elementos visuales.

En *Libro de jazz* (1952) de Joan-Josep Tharrats, se observa la libertad de incorporar la ilustración y el trazo manuscrito del texto, donde la impronta corporal dirige el ejercicio surrealista. Esta voluntad interdisciplinar se ve reflejada en las propias performances musicales donde los autores presentaban sus trabajos, siguiendo el ritmo del jazz y la búsqueda por retratar la totalidad temporal. Aun así, la imagen persistió en su rol ilustrativo e impresionista, representando pictóricamente los escenarios.

A pesar de todo, la imagen en la obra de estos autores permanece como un acto pictórico, forzando una dependencia hacia la totalidad que ilustra desde su origen. En estos casos, la visualidad se impone sobre el texto y los aspectos literarios pasan a un segundo plano. Si cambiásemos las palabras, su sentido alegórico seguiría siendo el mismo, pues igualmente ilustraría una situación de opresión y censura, donde el discurso nos sitúa históricamente.

Aunque sus principales artefactos literarios fueron producidos en la década de los sesenta, la fotografía adquiere principalmente un rol testimonial. En paralelo al desarrollo de la poesía concreta o de los ejercicios performáticos del *Quebrantahuesos*, el trabajo de estos artistas desencadenó una reagrupación de las generaciones posteriores. La identidad de los movimientos colectivos, como hemos indicado, conformó la actualización y modernización del arte contemporáneo español, luego de la violencia de la Guerra civil y durante la posterior dictadura franquista.

Los movimientos con mayor presencia en la cultura de los años sesenta están representados por el trabajo colectivo de grupos como Taüll, fundado en 1955 por artistas informalistas como el nombrado Antoni Tàpies o Josep Guinovart. A este debemos sumar el grupo El Paso, fundado en Madrid en 1957, que abrió el campo de materiales de trabajo a un expresionismo abstracto, incorporando los objetos encontrados, la mancha y el desborde del espacio representacional. Además del Equipo crónica, fundado en 1963 por los pintores valencianos Manolo Valdés (1942), Rafael Solbes (1940-1981) y Juan Antonio Toledo (1940-1995). En estos casos, destaca el uso del pop y el neoexpresionismo como parte de las características de un trabajo, ingresando como una novedad en el campo local asolado bajo la dictadura franquista, lo que permitió el reordenamiento de la herencia de las vanguardias. Sus alcances se observan el canon que permaneció durante el periodo de la transición democrática y representó un contacto que se mantuvo de forma paralela, aunque sin contaminarse recíprocamente.

Un caso paradigmático en este sentido, sería el de Guillem Viladot (1922-1999), farmacéutico, escritor y poeta catalán, que desarrolló un tipo de poesía experimental cercano a la obra de los poetas concretos y del mismo Brossa. Junto a este último y Josep Iglésies del Marquet, expuso por primera vez en la muestra colectiva *Poesía concreta* (Petite Galerie de Lleida, 1971), donde Viladot presentó poemas visuales y *collages*, signando un hito en la literatura peninsular, el cual sería rescatado años más

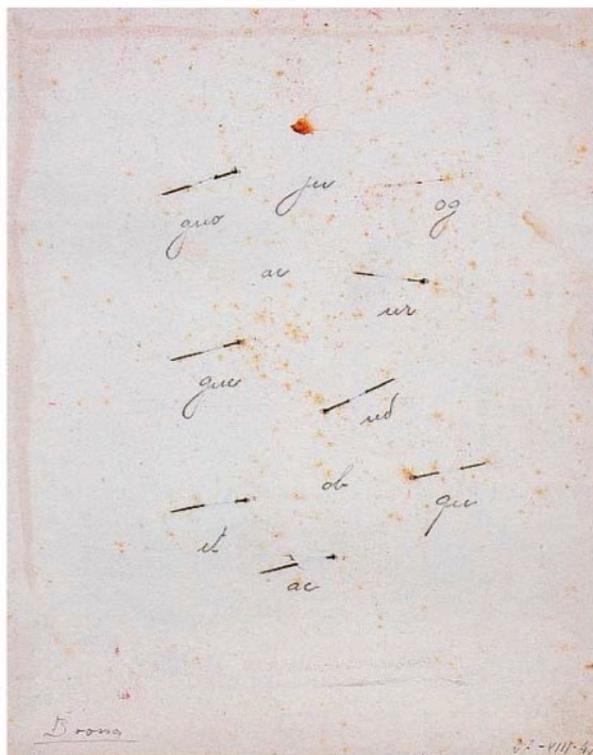
tarde. Es así como vale destacar el título *Poema de l'home* (1973), en el cual yuxtapone las letras del alfabeto sobre un pliego, las cuales duplica dejando un espacio entre cada par, con el fin de establecer fragmentariamente una serie de palabras que aludían alegóricamente a la búsqueda de libertad y creación bajo el régimen totalitario. En este trabajo se observa la disposición lúdica de las palabras, a través de su ubicación y distintos tamaños, igualmente que el empleo de un formato que debe ser abierto para su lectura, exigiendo una posición activa del lector.

A pesar de su trabajo junto a Iglésies del Marquet, con quien creó el proyecto editorial Lo Pardal en Cataluña (Agramunt), donde editó libros de poesía como *Maneres* (1976) de Brossa, y aunque su producción fue amplia, en tanto géneros y títulos, puesto que escribió prosa y poesía indistintamente, su trayectoria se mantuvo al margen de los centros de poder, imponiendo un tiempo personal de publicación. Este y otros motivos, llevaron a Viladot a expandirse a otros medios, al igual que el desarrollo de los poetas visuales de las décadas anteriores, y utilizar formatos cada vez más alejados del papel y del libro, lo que nos permite constatar las direcciones que tomaron los artistas visuales hacia el texto, y, en este y otros casos, la búsqueda artística visual de un grupo no menor de escritores.

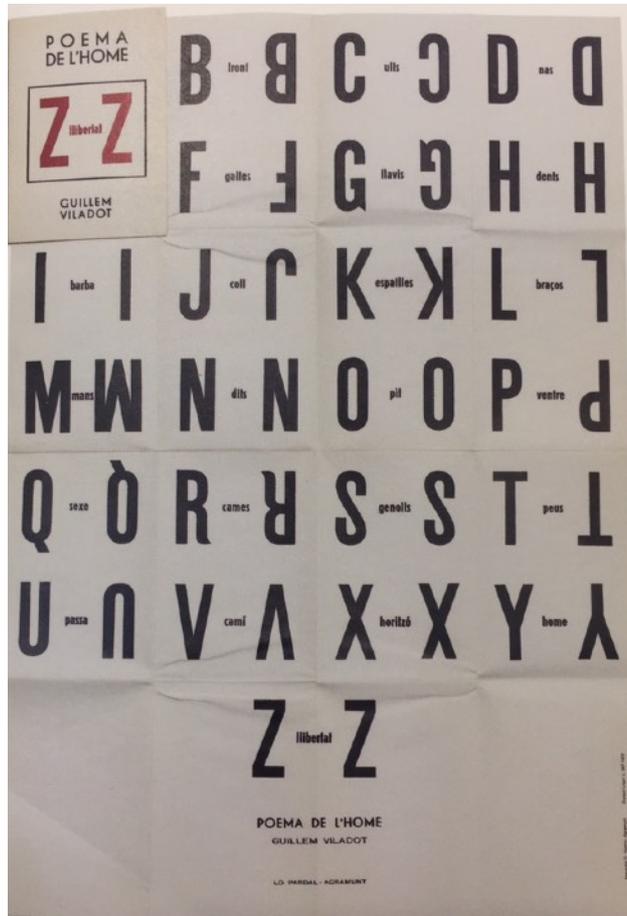
Libro de jazz, 1952
 Tinta y acuarela sobre papel, 37 × 25 cm
 Joan-Josep Tharrats



Poema experimental, 1947
Lápiz y agujas sobre papel, 31 × 21 cm
Joan Brossa
Colección: Fundació Joan Brossa



Poema de l'home (1973)
Guillem Viladot
Lo Pardal, Rústica 12,5 x 18 cm (Plegado)



Como hemos señalado, los procedimientos del arte contemporáneo, la escritura y la edición literaria fijaron puntos de convergencia en una contaminación inevitable y permanente. En este sentido, diferentes autores²¹ han comentado las apropiaciones y la herencia de las vanguardias históricas como un desarrollo lógico de la historiografía. Para los artistas plásticos contemporáneos, la representación de la totalidad a la que aspiró el romanticismo solo es parcial en una realidad construida fragmentariamente, como observaremos más adelante en el trabajo de Rosler, Kruger, Holzer, entre otros artistas. Por este motivo, el término del «bricoleur» adquiere un sentido inverso. La producción industrial situó en el centro de la cultura el arraigo de la visualidad a través de los dispositivos técnicos; en consecuencia, el modo de habitar el mundo transitó en los aparatos, alterando nuestra relación cotidiana con las imágenes y sus diversos soportes hasta el día de hoy. En los casos más llamativos en las artes visuales, el uso del texto interpreta una crítica a la sobreproducción y saturación de la imagen como principales derivados del consumo del mercado.

En este sentido, el signo lingüístico ingresó como una abstracción de la realidad a la cual la imagen no puede acceder. Diversos autores han insistido en señalar que el texto ocupa la escena, al tiempo en que las imágenes se vacían de «lo real». Dicho de otro modo, debido al giro epistemológico producido a lo largo del siglo y la saturación de la representación visual²², las imágenes no pueden representar la realidad, como lo observaremos en las obras que revisaremos en el siguiente capítulo.

La presencia del texto abre una relación entre la obra y el espectador donde la dimensión espacial es fundamental, ya que el proceso y la experiencia artística se completan con la interpelación hacia el visitante a partir del orden interno de cada exposición. La condición performática no es excluyente de esta deriva, las obras del

²¹ Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, 2000. Hal Foster, *El retorno de lo real, la vanguardia finales de siglo*, 2001.

²² Cabe recordar que la incorporación de nuevos soportes, materiales y tecnologías a las operaciones artísticas tuvo un productivo diálogo con las teorías postestructuralistas, ancladas en el potencial polisémico del signo lingüístico. Este desplazamiento hacia la representación objetual del signo ha sido definida como la «desmaterialización» de la obra (Guasch).

periodo transitaron hacia lo que algunos autores han definido como «desmaterialización» (Guasch, 2000), ya que no podemos definir las obras como *representaciones estéticas* sino como *operaciones estéticas*. Desde nuestro punto de vista, los materiales de la obra artística están compuestos por múltiples disposiciones espaciales, del mismo modo, su complejidad aumenta con la posición física del espectador. En cualquier caso, se trata de un estatuto que nos dispone frente a las exigencias del mercado. Es decir que su consistencia material es el sistema de relaciones con el espectador por sobre un objeto estable y fijo, lo que en un primer lugar se estableció como una resistencia a la potencial transabilidad del soporte material de la obra como objeto. Aunque, finalmente, esta aparente falta de materialidad ha sido absorbida por el propio mercado contra el que los propios artistas reaccionaron. Esto se observa en la identidad institucional de los estados nacionales que consolidaron su ingreso a los mercados globales en su búsqueda por modernizarse, un caso llamativo es el programa *Messages to the Public* de The Public Fund, una organización sin fines de lucro fundada en 1977 por la galerista Doris Freedman, a partir de sus restantes ONG's City Walls y el Consejo de artes públicas. Aunque los polos estéticos y administrativos en occidente se dispersaron, un consistente grupo de artistas derivaron a Estados Unidos como resultado de los regímenes totalitarios y la depresión de posguerra en Europa, coincidentemente con la consolidación de un mercado especulativo. En este sentido señalamos que las obras han transitado desde *representaciones estéticas* hacia un régimen de *operaciones estéticas*.

Los procedimientos antipoéticos y dadaístas, la voluntad paródica y el uso del *collage*, permanecieron proyectándose en las obras de las décadas de los sesenta y setenta a través del uso del pastiche, la cita y la ironía. De modo que, entre los principales recursos retóricos, la alegoría aparece como uno de los elementos distintivos del discurso artístico:

«no sólo por el hincapié que hace de los espacios ruinosos (como en las instalaciones efímeras) y las imágenes fragmentarias (como en las apropiaciones tanto de la historia del arte como de los medios de comunicación de masas), sino por su impulso a la

subversión de las normas estilísticas, a redefinir las categorías conceptuales, a desafiar el ideal moderno de la totalidad simbólica» (Foster: 1996, p. 90).

El ingreso del signo lingüístico y el lenguaje verbal al espacio del arte contemporáneo determinó el trabajo de los artistas durante la década de los sesenta en occidente. Como se observa en las líneas conceptuales que emergieron desde los metalenguajes artísticos a través de obras que situaron en el centro de las operaciones las relaciones texto con la materia física del soporte. Una breve mirada a esta deriva permite observar un nutrido panorama de autores que abordaron estas tensiones.

1. 4. 4. La presencia del texto en el arte objetual

El exceso y la proliferación de la imagen a través de los medios mecánicos ha sido diseminada en todas las esferas de la vida pública, desde la publicidad hasta la entretención masiva como el cómic o el cine. En un sentido inverso, en su búsqueda por provocar una interacción inesperada con el espectador, los artistas se recluyeron en la abstracción pictórica del signo lingüístico. Esta dimensión visual estuvo determinada por la elección de la tipografía, el tamaño, color, disposición y ubicación en el espacio, cuestionando el recorrido lógico entre las salas de exposición.

Entre estas obras observamos *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth (Toledo, EE. UU., 1945), una de las más reconocidas instalaciones y comentadas del arte objetual. Se trata de un trabajo donde la presencia del texto no tiene un estatuto literario ni conforma una progresión argumental, simplemente comparece como un documento —como una prueba de lo real—. En esta obra Kosuth expuso tres materiales: una silla de madera frente al muro de la exposición, una fotografía de la silla colgada a un costado, y en el otro costado la definición de la palabra «silla». El artista dispuso diferentes interpretaciones del concepto, desarrollando la cadena de asociación: referente, representación y significado, de modo que pareciera impugnar la idea de «realidad». La relación tautológica entre objeto, imagen y palabra tiene un doble vínculo, puesto que cada una es referencia de la otra en un juego de espejos. Del mismo modo en que se superponen los tres códigos en el espacio, el uso de la palabra adquiere un sentido descriptivo. Aunque se trata de una obra que, según el propio autor, busca ser «antiformalista», consiste en un ejercicio que ubica en su centro la imposibilidad de la representación. Al igual que *La Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, su formalismo radica en el metalenguaje de la obra, de manera que el discurso en sí mismo es la obra, el ejercicio artístico consiste en «ubicar» el objeto encontrado —*readymade*— sin importar su manufacturación en serie.

El desplazamiento del texto hacia el trabajo de los artistas plásticos denotó la abstracción de sus materiales y el fracaso de la imagen como certificado de realidad. De esta forma, a diferencia de Kosuth, en la línea abierta por el concretismo de medio siglo, Robert Barry (1936) desarrolló trabajos como *Word Drawings* (1967-1990) o *Silver Word List*, para los cuáles transformó a las salas de exposición en el soporte de la obra. Sobre los muros de las galerías dispuso las proyecciones y los recortes de palabras desorganizadas como unidades textuales sin buscar un orden lógico-narrativo. De manera que el espectador podía descubrir libremente las palabras «entendidas como generadoras de una pluralidad de sentidos y de asociaciones de ideas» (Guasch, 2000). El carácter lúdico en la disposición de las palabras y la construcción material de su tipografía nos remite directamente a los procedimientos de la poesía concreta, en este caso, la página es reemplazada por la neutralidad del salón de exhibición —aparente neutralidad porque el espacio determina el estatuto estético de la obra de arte—. El carácter acumulativo de las palabras dispuestas libremente por el artista organizan una relación activa del espectador con la obra. En este sentido, la asociación azarosa de los significantes se suma a las múltiples direcciones de lectura, debido a que su orden no está organizado de forma convencional ni siguiendo las pautas de lectura. Sin embargo, el trabajo se agota rápidamente pues su lectura, intencionadamente abierta, no permite un desarrollo que se sobreponga a la inmediatez de cada concepto, por lo que la obra termina encerrándose en sí misma.

One and Three Chairs, 1965
Joseph Kosuth



Silver Word List

Robert Barry

Lugar: Alfonso Artiaco, Naples

Título de la exposición: Troublesome

Fecha: 22 de marzo – 5 de mayo de 2011



De un modo similar a las series de Barry, observamos que el trabajo de Lawrence Weiner (New York, 1942) se distingue por el uso de la dimensión visual y material de la tipografía de la palabra. A lo largo del tiempo, el artista se ha concentrado en producir una serie de textos utilizando como soporte la arquitectura del espacio, con el fin de otorgarle propiedades físicas a sus enunciados. A diferencia del trabajo de Barry, el significado del texto cumplirá una función central, como sucede en una de sus primeras obras: *Statement of Intent* (1969), en la cual estableció el curso que siguió su trabajo posterior, donde la representación gráfica de la palabra fue la constante. Esta consiste en la reproducción de distintos mensajes estampados sobre el muro de la sala, donde reflexiona en torno al rol del artista. La gráfica empleada para imprimir el texto está orientada a comunicar un concepto cerrado, a diferencia de las asociaciones libres de los anteriores artistas. En este sentido, Weiner fija el mensaje siguiendo el patrón de un axioma científico, bajo esta apariencia enumera y define la condición de *bricoleur* del artista y la relación con el receptor: «(1) El artista puede construir la obra. (2) La obra puede ser fabricada. (3) La obra no tiene por qué ser construida. [Cada una de estas directrices es igual de válida y coherente con sus planteamientos, siendo el receptor de la obra el que decide la condición de la misma en el momento de recibirla.]»²³

En estas líneas se insiste en la presencia del autor como un ejecutor del ready-made dadaísta, donde la figura del «receptor» sitúa en el centro de la reflexión el rol comunicativo de la obra. De este modo reemplaza al «público», «espectador» o al «lector» por el receptor de los códigos. En este caso la presencia del texto es fundamental, Weiner vacía la escena de la abstracción expresiva. Es decir, al igual que el pop, despojar el objeto de la *téchne* que, durante años, remitió la condición única — aurática— de la obra artística. Insistimos en subrayar el recurso del texto inmerso en una obra artística visual, y su dimensión literaria es secundaria. La visualidad sigue una línea de continuidad del trabajo dadaísta. En este caso, el gesto corporal desaparece de la escena y da paso a la mecánica de la tipografía.

²³ (1) The artist may construct the piece. (2) The piece may be fabricated. (3) The piece may not be built. [Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.]

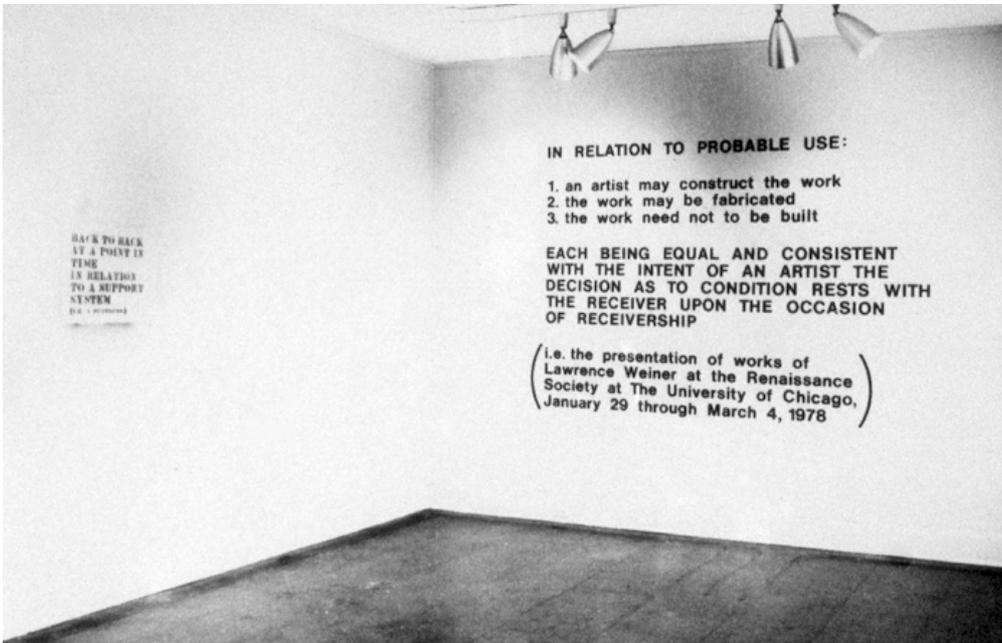
La disposición de los elementos nos remite a la dimensión espacial de la obra, la cual está en la base de su lectura. Ya que su interacción con el espectador está mediada por los códigos y las exigencias de lectura de un espacio galerístico, su forma no constituye una narración. La propia noción de galería nos dispone en un ámbito distinto, donde la obra continúa desarrollando el ideal romántico en búsqueda de la totalidad y la singularización de la experiencia. En un mundo donde la reproducción de imágenes parece agotada para estos artistas, y el objeto artístico ha sido reducido a una mercancía, la experiencia del recorrido y la trayectoria del espectador es el último reducto que encuentran estos trabajos en la búsqueda por su singularización.

El contrasentido de este gesto encuentra una calle sin salida en la permanente absorción del mercado por reubicar estas obras bajo la permanente exigencia de actualización y búsqueda de «originalidad» y «novedad» como principal oferta de consumo. Dos conceptos que están intrínsecamente vinculados a los valores que permiten su transabilidad. El uso de textos en las artes visuales, en vez de retrotraerse, se expandió en diferentes trayectorias logrando una convergencia literaria en las décadas siguientes. De manera que el punto de unión entre la poesía concreta y el trabajo de esta generación²⁴ permaneció anclada en la herencia del dadá, consumándose en la incorporación de la parodia, la ironía y el pastiche a través de la descontextualización de los discursos.

²⁴ Esto se puede observar en el monográfico colectivo publicada en Nueva York 1968, que reunió a los principales artistas minimalistas y conceptuales del mercado: Carl Andre (Quincy, 1935), Robert Barry (New York, 1936), Douglas Huebler (Massachusetts, 1924-1997), Joseph Kosuth (Toledo, EE. UU., 1945), Sol Lewitt (Connecticut, 1928-2007), Robert Morris (Kansas, 1931-2018) y Lawrence Weiner (1942).

Statement of Intent, 1969

Lawrence Weiner



BACK TO BACK
OF A POINT IS
TIME
IS RELATION
TO A SUPPORT
SYSTEM
P.A. (1969)

IN RELATION TO PROBABLE USE:

1. an artist may construct the work
2. the work may be fabricated
3. the work need not to be built

**EACH BEING EQUAL AND CONSISTENT
WITH THE INTENT OF AN ARTIST THE
DECISION AS TO CONDITION RESTS WITH
THE RECEIVER UPON THE OCCASION
OF RECEIVERSHIP**

(i.e. the presentation of works of
Lawrence Weiner at the Renaissance
Society at The University of Chicago,
January 29 through March 4, 1978)

Durante la década de los setenta, el discurso artístico que utilizó el signo lingüístico —a través del lenguaje poético y la narración descriptiva— se concentró en representar el fracaso del proyecto modernizador. Una tradición organizada a partir de la irrupción de los dispositivos modernos del siglo XIX, los que constituyen la consolidación de las sociedades urbanas. El eje de representación fueron los espacios ruinosos de la ciudad como signo de escisión social, en discordancia con la promesa del progreso de un mundo globalizado. De este modo lo señala Foster:

«¿Cómo una reconexión con una práctica pasada apoya una *desconexión* de una práctica actual y/o el desarrollo de una nueva? Ninguna cuestión es más importante para la neovanguardia de que este libro se ocupa; es decir, para el arte desde 1960 que recupera inventos de la vanguardia con fines contemporáneos (por ejemplo, el análisis constructivista del objeto, la manipulación de la imagen a través del fotomontaje, la crítica premeditada de la exposición).» (Foster, 2001, viii).

La función fática del lenguaje en la imagen está presente en la obra de la artista Martha Rosler (Nueva York, 1943) en su obra *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (ICA, San Francisco, 1975). La función del texto, a diferencia de Weiner, cumple una función afirmativa y depende estrechamente de la imagen. Rosler presentó una serie de 24 fotografías del deteriorado barrio de Bowery, en Nueva York: una de las principales áreas de especulación inmobiliaria durante los años más violentos de la ciudad. Rosler desarrolló un relato documental de la arquitectura del entorno, a través de fotografías dispuestas en un panel junto a textos descriptivos y poéticos. Estos textos corresponden a una lista de frases transcritas desde la jerga del alcoholismo y narran el escenario ruinoso de las edificaciones, reforzando una «distancia antihumanista» hacia el objeto e incorporando la puesta en escena de la experiencia de inmersión. La artista utilizó las metodologías de la investigación social, uniendo los materiales de la imagen con los textos. De modo que la narración une la referencialidad de la imagen al relato de su propia percepción frente a lo fotografiado, como se observa en la lámina [X]: «bebedor empedernido / borracho / *Drinkitite* / *Emperor* / *bingo boy* [borracho], *bingo mort* [borracha] / dipsómano», «estofado / hervido / en conserva / en escabeche / Preservado / Enlatado / *frito hasta el sombrero*», «*dead soldiers* / *dead marines*». Entre

fotografías de escaparates de bares y las botellas vacías, Rosler apunta las palabras que refieren los estados alcohólicos en la jerga de los barrios. El componente informal y oral de las palabras es metafórico, pues acumula diferentes sinónimos que describen situaciones similares, por lo que la literalidad de la traducción no permite establecer los vínculos fácilmente. Por ejemplo, el término «frito hasta el sombrero» es un enunciado que describe el acto de emborracharse, o *dead soldiers* y *dead marines*, las cuales son formas coloquiales de referirse a botellas de alcohol vacías.

Por este motivo, el uso de la fotografía tipológica sigue el «estilo directo». El efecto que provoca la yuxtaposición de la descripción de la imagen lo podemos observar en el desde el origen de esta relación, como es el trabajo de Talbot en *The pencil of nature*, al que nos hemos referido en capítulos anteriores. Talbot utilizó distintas vistas de las ciudades, a las que confrontó descripciones literarias que referían a la imagen representada, como si se tratase de un libro de postales impresas junto a su contracara, página tras página. Rosler utiliza este sistema de presentación, aunque reemplaza el libro por paneles, imponiendo la verticalidad de la obra, donde descubre el positivo-negativo de manera simultánea, ya que texto e imagen serían representación del mismo objeto. En términos de composición, el ritmo que impone la asociación libre de conceptos provoca un efecto cercano a la escritura automática que realizó el surrealismo. La presencia de las vanguardias permanece al igual que la figura del *bricoleur*: Rosler acumula fragmentos fotográficos de las calles, protagonizados por basura, latas, bolsas de plástico y botellas, escaparates descuidados, un álbum fotográfico que representa el panorama ruinoso de la ciudad y el discurso de descontento y desconfianza. Al igual que la poesía concreta, la tipografía y la diagramación del espacio refuerzan el ritmo de la enumeración

The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1975
 Martha Rosler



El texto, los procedimientos y metodologías de las ciencias sociales también fueron utilizados por artistas como Barbara Kruger (New Jersey, 1945) y Jenny Holzer (Ohio, 1950), quienes reformularon los discursos políticos provenientes de los anuncios publicitarios y de los medios de comunicación masiva para cuestionar el mercado de la cultura dominante. Ya que las corporaciones anónimas determinan y modelan los mensajes para el consumo del espectador, al mismo tiempo imponen relaciones de poder asimétricas y violentas, amparadas en los valores del mercado a través de los estereotipos, principalmente sexistas y raciales. Por este motivo, entre los insumos que han utilizado como materia de sus trabajos, se observa la cita y los recortes, la apropiación de imágenes de la propaganda publicitaria, las cuales descontextualizan con el fin de subvertir en sus obras los discursos del mercado dominante.

En el caso de Barbara Kruger, observamos el influjo de la fotografía de moda y la estética publicitaria desde sus inicios, en primer lugar, a partir de sus estudios en la Parsons School of Design con Diane Arbus y Marvin Israel, así como con otros artistas influyentes en el mundo del diseño durante la década de los sesenta. De modo que hacia el segundo lustro, Kruger comenzó a trabajar como diseñadora gráfica y directora artística en diversas revistas, como por ejemplo, *Mademoiselle*. Lo que repercutió más tarde en su producción artística.

Diez años más tarde, presentó una de sus primeras obras, *Picture/Readings* (1978), donde dio un giro en su producción visual, incorporando fotografías deslocalizadas y crípticas, la palabra escrita y el formato del libro. Nos interesa situar su reflexión artística con la inefable presencia del texto a través de breves relatos, impresos en conjunto a las fotografías en blanco y negro. La artista confrontó las fotografías de arquitectura urbana, descentradas intencionalmente según el modelo compositivo tradicional. De manera que Kruger fotografió fragmentos de edificios en complemento con textos descriptivo-poéticos, los cuales son presentados como el correlato de la narración visual. De un modo similar a Rosler, la composición sigue la misma idea de unir el negativo-positivo de la imagen de postal que reunió Talbot en *Pencil of nature*.

El modelo se repite y permanece entre descripción y referente, como lo podemos observar en [*They were tired of the house...*] (1978), aunque con algunas diferencias: en los referentes anteriores, la legibilidad de las imágenes está condicionada por modelos estéticos preconcebidos, ya sea el formato postal de Talbot, la fotografía urbana del *flâneur* atgetiano que desarrolló Bretón, o el álbum tipológico de Rosler.

En la imagen que nos presenta Kruger, la imagen concentra su ilegibilidad cerrando el espacio de la composición y separando su anclaje histórico y social del referente —el índice—. Es así como la imagen es proveída por un contexto situado en el relato. El texto nos informa la falta y el vacío que acusa la imagen, por lo que su sentido es completado por la narración. Así podemos observar la esquina del exterior de un edificio, las canaletas para recoger el agua de la lluvia de la techumbre, las ventanas tapiadas, una deslocalización geográfica y temporal como aspectos referenciales a los que no se puede reducir la imagen. Su impresión monocroma, al igual que en todos los casos anteriores donde los autores han utilizado fotografías, nos dispone hacia diferentes temporalidades. La captura fija la escena en un fragmento de tiempo pasado, no sólo para el lector, como es evidente, también para el narrador del discurso. El relato, sin embargo, tampoco ofrece referentes geográficos o que singularicen la imagen —podría tratarse del Hall comunitario de la Morphosis Graduate House de la Universidad de Toronto, como sugiere uno de los fragmentos, como de cualquier otro espacio—. Kruger dispone imagen y palabra bajo la incompletud del fragmento; la narración recrea una situación cotidiana entre dos personajes, de la cual interpretamos, por asociación, que se desarrollaría al interior del edificio. De cualquier forma, no es suficiente para completar su localización ni mucho menos la sucesión de hechos intrahistóricos son relevantes para su lectura, incluso el texto podría ser reemplazado por un relato que ilustre otra situación, más o menos extraordinaria, y la interpretación del espacio seguiría siendo plausible sin reportarnos nueva información.

En este sentido, la imagen depende del contexto del relato y las posibles variaciones de su interpretación, a pesar de la independencia que mantiene el texto respecto a la

fotografía. Una situación similar a *Bruges-la-Morte* (1892), aunque la principal diferencia, como hemos señalado, es la estructura cerrada del modelo visual y la dislocación de índice —referente—. Los indicios de la estructura arquitectónica son insuficientes para localizar un espacio en particular. La idea mítica del espacio se reduce a un modelo de habitar la modernidad. En consecuencia, el único índice que ocupa la escena nos remite a los uniformes muros exteriores de edificios habitacionales, características de un modelo de construcción en alta escala que representa los suburbios que crecieron durante la década de los setenta. La imagen no representa solo una localidad, sino un modo de habitar como expresión de una época. La fotografía signa un fragmento de un tiempo siempre pasado, al cual sólo le queda envejecer, ocupar un espacio cada vez más distante temporalmente. Esta característica se repite en los autores que durante los últimos años han incorporado en la novela la fotografía. Las capturas sitúan un pasado que sólo puede sumar capas en sus múltiples lecturas, pero que siempre representan un corte espacial y temporal. La dirección progresiva de la lectura se detiene en la condición deíctica del corte visual, en la medida que también incorpora la dimensión icónica de la imagen. En la ausencia de referente de lo real, Kruger sitúa las referencias en planos discursivos, como se puede observar en su etapa posterior, donde abordó los símbolos iconográficos de la propaganda publicitaria.

En su serie *Untitled*, realizada desde los años ochenta, el texto adquiere una dimensión antipoética, puesto que impugna discursivamente el índice visual otorgado por el modelo de consumo y la violencia sexual. Esto lo podemos observar en el uso de la cita, en la descontextualización, el pastiche y la ironía en obras como *Untitled (We Don't Need Another Hero)* (1987) o *Untitled (Your Body Is a Battleground)* (1989). En ambos casos, y en la generalidad de esta serie, el texto interrumpe las imágenes monográficas y serializadas, como nos informa la grilla serigráfica usual del pop. Las imágenes son empleadas como iconos visuales, dotadas de características que corresponden al modelo específico de propaganda masiva, mientras que el texto invierte el sentido del discurso visual. Kruger manipula gráficamente la imagen caricaturizada de los estereotipos que

contrapone a textos sobre los tópicos sexuales y los roles de género fomentados por los medios de comunicación masivos.

En la primera obra leemos la frase: «No necesitamos otros héroes», sobre una escena con dos niños que reproducen los estereotipos de género. La composición nos remite al póster bélico *We Can Do It!* (1943) de J. Howard Miller, utilizado como propaganda de las fábricas estadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial, la cual incentivaba a las mujeres a tomar los lugares de trabajo destinados tradicionalmente a los hombres para crear armamento militar. El efecto es paródico, pues podemos observar un orden intrínseco entre las dos figuras de los niños: el niño adelante, la niña detrás; el primero comparece exhibiendo la contextura física de su brazo, la segunda, de pie, es una espectadora privilegiada de la demostración de fuerza.

En la segunda imagen leemos la frase «Tu cuerpo es un campo de batalla», en la cual comparece el rostro de una modelo publicitaria dividida en dos mitades, es decir, vemos un cuerpo cercenado entre el «positivo» y el «negativo» de la lámina, confrontados entre sí como un escenario de fronteras. Dicho de otra forma, no se trata de la imagen de una mujer, sino de la representación dominante que el mercado ha establecido para una identidad sexual.

Bárbara Kruger incorpora este signo a partir de los materiales que ofrece el propio mercado, reciclando y resignificando el modelo visual. Esto lo podremos ver más adelante en el caso de las novelas *Chilean electric* (2015) de Nona Fernández o *Nancy* (2015) de Bruno Lloret, donde los autores también reciclan las imágenes de la propaganda comercial. Sin embargo, la distancia es absoluta, ya que los alcances de este tipo de imágenes en la narrativa los vemos reducidos al pastiche, por sobre la inversión antipoética de la postvanguardia. De modo que encierran el signo visual como «falsas pistas» para el lector, reduciendo su uso a un gesto humorístico o, en algún caso, en la insistencia por demostrar la ilegibilidad de los iconos arraigados en la memoria colectiva.

No solo si consideramos la fotografía de la arquitectura como ícono de un modelo de construcción, sino en su trabajo posterior, como en las instalaciones donde la presencia de los discursos publicitarios se transforman en el centro de la deconstrucción visual, a través de un lenguaje accesible y directo construido por diferentes capas y estímulos, como el uso de la tipografía, el espacio y el color, poniendo en cuestión los signos de la ciudad, la publicidad y y la arquitectura.

Picture/readings

16" por 40" texto/fotografía, 1978

Barbara Kruger



They were tired of the house, so they hired some neighborhood boys to board it up and make sure all was secure. He was 18 and figured it was a good way to make a few bucks. He brought Francine along because they were going to the movies later and she thought she'd sit on the sand 'til he finished work. After about 2 hours she walked up to the house and watched them filling the windows with wood. She told him that when she was little this used to be her dreamhouse. He hammered away, listened half heartedly, and said "Oh yeah?" She and her friend used to sit on the bench across the street and just watch the house. How the trees moved so slowly around it with each breeze. She would picture herself inside making breakfast. She is wearing a white apron which has printed on it a picture of little bees with smiles on their faces hopping from flower to flower. She is making french toast for her husband, who is a successful real estate broker. She tells this to him as he finishes boarding up the large bay window in the livingroom. He rolls his eyes in his head, says "really?", puts his arm around her and kisses her hard on the lips.

[Estaban cansados de la casa, así que contrataron a algunos muchachos del vecindario para que la taparan y revisaran de que todo estuviera seguro. Tenía 15 años y pensó que era una buena forma de ganar unos dólares. Trajo a Francine sola, porque irían al cine más tarde y ella pensó que se sentaría en la arena hasta que él terminara de trabajar. Después de aproximadamente 2 horas, se acercó a la casa y los vio llenar las ventanas con madera. Ella le dijo que cuando era pequeña solía ser la casa de sus sueños. Martilleó, escuchó sin entusiasmo y dijo: «¿Ah, sí?». Ella y su amiga solían sentarse en el banco al otro lado de la calle y simplemente mirar la casa. Ahora los árboles se movían muy lentamente a su alrededor con la brisa. Se imaginaba a sí misma dentro preparando el desayuno. Lleva un delantal blanco que tiene impreso una imagen de abejitas con sonrisas en sus rostros que esperan de flor en flor. Ella está haciendo tostadas francesas para su esposo, quien es un exitoso corredor de bienes raíces. Ella le dice esto cuando él termina de tapar el gran ventanal de la sala de estar. Él pone los ojos en blanco, dice «¿en serio?», La rodea con el brazo y la besa con fuerza.]

Untitled (We Don't Need Another Hero)
[Sin título (No necesitamos otro héroe)]
Fotografía (276.54 x 531.34 x 6.35 cm), 1987
Barbara Kruger



Untitled (Your Body Is a Battleground) [Tu cuerpo es un campo de batalla]

Serigrafía sobre vinilo, 1987

Barbara Kruger



El malestar frente al modelo social imperante, consumado en el espacio urbano y los medios de comunicación, se consolidó en el discurso de los años setenta. Sonido, superficie del plano, soporte, fueron elementos determinantes para las obras del arte contemporáneo en adelante. La fotografía, la reproducción gráfica y la intervención en espacios públicos utilizando el discurso de la publicidad también ha estado presente en el trabajo de Jenny Holzer. De esta forma, desde 1977 el escenario urbano de la ciudad ha permanecido en su obra *Truisms*, la cual se ha expandido, tanto en el espacio físico del soporte como en sus formatos hasta la actualidad. *Truisms* consiste en una serie de 250 enunciados ordenados alfabéticamente y grabados en láminas que comenzó distribuyendo en las paredes públicas de las ciudades. En su primera etapa fueron dispuestos como pósters y, con el paso del tiempo, Holzer los trasladó a otras materialidades, incluyendo las vallas publicitarias y las exposiciones digitales en diversos museos.

En esta serie, cada frase ha sido escrita sucintamente siguiendo el modelo de los aforismos. Estas reproducen ideas aparentemente lógicas, pero que cuestionan la ideología dominante con conceptos como la ambición, el valor del trabajo o la opresión patriarcal. Según el diccionario de Cambridge, «truism» —traducido por la RAE como «truismo»—, designa *una afirmación que es tan obviamente cierta que casi no vale la pena decir* —«a statement that is so obviously true that it is almost not worth saying»²⁵—. La escritura de Holzer es cercana a las enumeraciones caóticas de *Especies de espacios* (1974) de George Perec, donde el texto es distribuido según la espacialidad alegórica de la vivienda; en el caso de Holzer su trabajo se desarrolla a partir de la acumulación y la asociación libre que artistas como Robert Barry aprovecharon al interior del espacio de la galería. A contramano, el lenguaje directo de Lawrence Weiner y Martha Rosler, sin embargo, es la deriva más cercana a Holzer, interpelando al lector afuera del espacio protegido de la galería y del museo. Por otro lado, la principal

²⁵ Cambridge Dictionary. Consultado en línea en <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/truism>

diferencia que podemos observar es la resistencia a la propuesta antipoética y paródica de los movimientos de vanguardias dominantes durante la época.

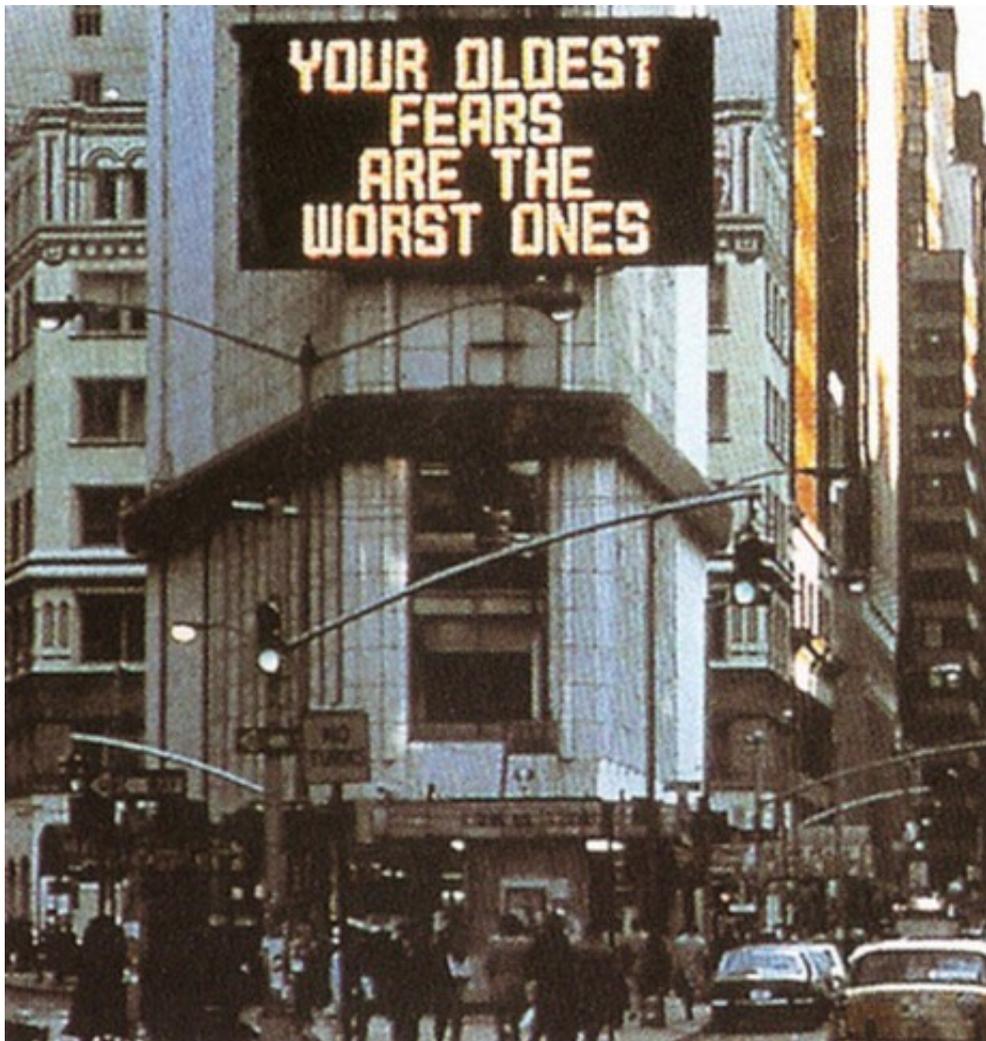
De manera que Holzer ha construido un relato fragmentado sobre los sistemas de relaciones sociales, empleando los *truismos* como una cadena asociativa de conceptos, los cuales provocan un efecto similar al de la escritura automática surrealista: «ambition is just as dangerous as complacency» [*la ambición es tan peligrosa como la complacencia*]; «everyone's work is equally important» [*el trabajo de todos es igualmente importante*]; «grass roots agitation is the only hope» [*la agitación de las bases es la única esperanza*]. Esa sumatoria de enunciados transmutan su soporte material dependiendo de las condiciones de cada instalación, de modo que su fin es interpelar al lector revistiendo su obra con materiales y soportes tecnológicos que utiliza el lenguaje publicitario en el espacio público.

Holzer inauguró la serie *Truisms* a finales de la década de 1970 como pósters o láminas que distribuyó en los muros de la ciudad, para expandirse desde principios de la década de los ochenta a otros mecanismos, pero conservando la base de enunciados. Para ello se valió de la dimensión visual de la gráfica del texto como se observa en la intervención de 1982, donde utilizó la pantalla publicitaria del Times Square para reproducir una serie de animaciones con las frases. En ella se puede leer: «Your oldest fears are the worst ones» [*Tus miedos más antiguos son los peores*] o «Protect me from what i want» [*Protégeme de lo que quiero*], al igual que lo hiciera en el programa artístico de The Public Fund en Nueva York, donde transcribió las frases sobre estos anuncios publicitarios luminosos en plena ciudad, buscando mimetizarse con un paisaje urbano que es constantemente interrumpido por el marketing. De este modo el espectador-lector surgiría de una dualidad: como un transeúnte que interrumpe el espacio sobre el cual se proyecta la intervención, al mismo tiempo como el consumidor hacia quien están dirigidos los signos de la publicidad, valiéndose de «las contradicciones de la sociedad, sus estructuras ideológicas» y descubriendo «la falsa homogeneidad de los signos urbanos» (Guasch, 2000).

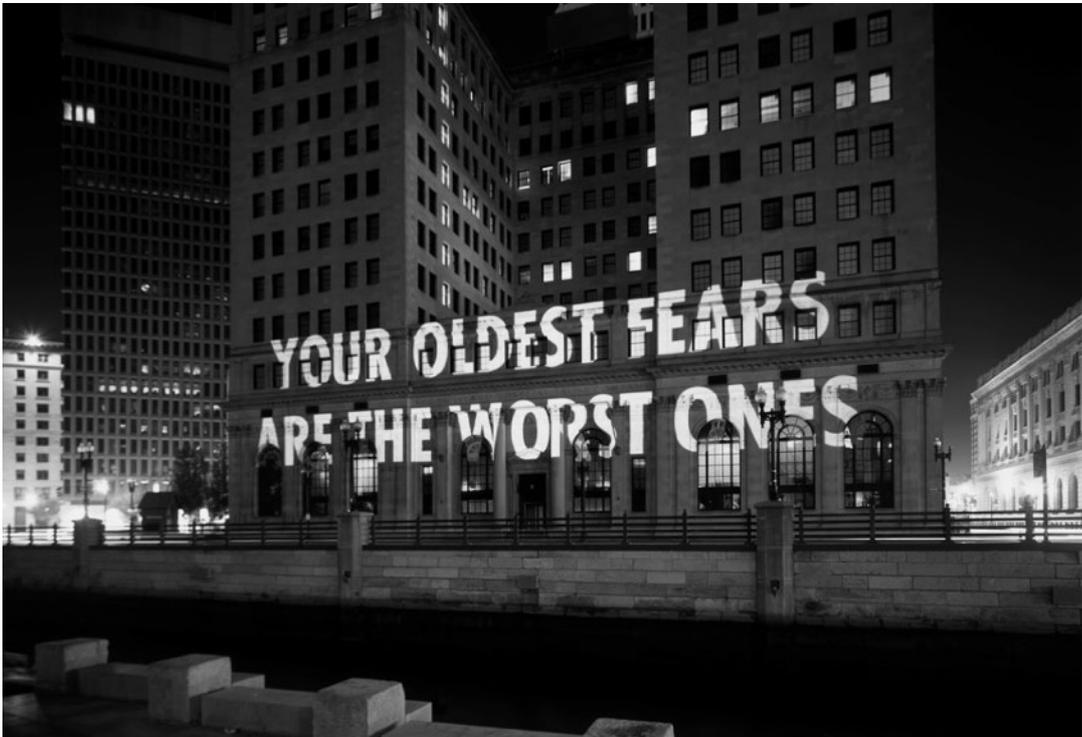
Truisms, 1978-1987
Jenny Holzer

A LITTLE KNOWLEDGE CAN GO A LONG WAY
A LOT OF PROFESSIONALS ARE CRACKPOTS
A MAN CAN'T KNOW WHAT IT'S LIKE TO BE A MOTHER
A NAME MEANS A LOT JUST BY ITSELF
A POSITIVE ATTITUDE MAKES ALL THE DIFFERENCE IN THE WORLD
A RELAXED MAN IS NOT NECESSARILY A BETTER MAN
A SENSE OF TIMING IS THE MARK OF GENIUS
A SINCERE EFFORT IS ALL YOU CAN ASK
A SINGLE EVENT CAN HAVE INFINITELY MANY INTERPRETATIONS
A SOLID HOME BASE BUILDS A SENSE OF SELF
A STRONG SENSE OF DUTY IMPRISONS YOU
ABSOLUTE SUBMISSION CAN BE A FORM OF FREEDOM
ABSTRACTION IS A TYPE OF DECADENCE
ABUSE OF POWER SHOULD COME AS NO SURPRISE
ACTION CAUSES MORE TROUBLE THAN THOUGHT
ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES
ALL THINGS ARE DELICATELY INTERCONNECTED
AMBITION IS JUST AS DANGEROUS AS COMPLACENCY
AMBIVALENCE CAN RUIN YOUR LIFE
AN ELITE IS INEVITABLE
ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE
ANIMALISM IS PERFECTLY HEALTHY
ANY SURPLUS IS IMMORAL
ANYTHING IS A LEGITIMATE AREA OF INVESTIGATION
ARTIFICIAL DESIRES ARE DESPOILING THE EARTH
AT TIMES INACTIVITY IS PREFERABLE TO MINDLESS FUNCTIONING
AT TIMES YOUR UNCONSCIOUS IS TRUER THAN YOUR CONSCIOUS MIND
AUTOMATION IS DEADLY
AWFUL PUNISHMENT AWAITS REALLY BAD PEOPLE
BAD INTENTIONS CAN YIELD GOOD RESULTS
BEING ALONE WITH YOURSELF IS INCREASINGLY UNPOPULAR
BEING HAPPY IS MORE IMPORTANT THAN ANYTHING ELSE
BEING HONEST IS NOT ALWAYS THE kindest WAY
BEING JUDGMENTAL IS A SIGN OF LIFE
BEING SURE OF YOURSELF MEANS YOU'RE A FOOL
BELIEVING IN REBIRTH IS THE SAME AS ADMITTING DEFEAT
BOREDOM MAKES YOU DO CRAZY THINGS
CALM IS MORE CONDUCTIVE TO CREATIVITY THAN IS ANXIETY
CATEGORIZING FEAR IS CALMING
CHANGE IS VALUABLE BECAUSE IT LETS THE OPPRESSED BE TYRANTS
CHASING THE NEW IS DANGEROUS TO SOCIETY
CHILDREN ARE THE CRUELEST OF ALL
CHILDREN ARE THE HOPE OF THE FUTURE
CLASS ACTION IS A NICE IDEA WITH NO SUBSTANCE
CLASS STRUCTURE IS AS ARTIFICIAL AS PLASTIC
CONFUSING YOURSELF IS A WAY TO STAY HONEST
CRIME AGAINST PROPERTY IS RELATIVELY UNIMPORTANT
DECADENCE CAN BE AN END IN ITSELF
DECENCY IS A RELATIVE THING
DEPENDENCE CAN BE A MEAL TICKET
DESCRIPTION IS MORE VALUABLE THAN METAPHOR
DEVIANTS ARE SACRIFICED TO INCREASE GROUP SOLIDARITY
DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS
DISORGANIZATION IS A KIND OF ANESTHESIA
DON'T PLACE TOO MUCH TRUST IN EXPERTS
DON'T RUN PEOPLE'S LIVES FOR THEM
DRAMA OFTEN OBSCURES THE REAL ISSUES
DREAMING WHILE AWAKE IS A FRIGHTENING CONTRADICTION
DYING AND COMING BACK GIVES YOU CONSIDERABLE PERSPECTIVE
DYING SHOULD BE AS EASY AS FALLING OFF A LOG
EATING TOO MUCH IS CRIMINAL
ELABORATION IS A FORM OF POLLUTION
EMOTIONAL RESPONSES ARE AS VALUABLE AS INTELLECTUAL RESPONSES
ENJOY YOURSELF BECAUSE YOU CAN'T CHANGE ANYTHING ANYWAY
EVEN YOUR FAMILY CAN BETRAY YOU
EVERY ACHIEVEMENT REQUIRES A SACRIFICE
EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT
EVERYTHING THAT'S INTERESTING IS NEW
EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONCESSIONS
EXPIRING FOR LOVE IS BEAUTIFUL BUT STUPID
EXPRESSING ANGER IS NECESSARY
EXTREME BEHAVIOR HAS ITS BASIS IN PATHOLOGICAL PSYCHOLOGY
EXTREME SELF-CONSCIOUSNESS LEADS TO PERVERSION
FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW
FAKE OR REAL INDIFFERENCE IS A POWERFUL PERSONAL WEAPON
FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE
FEAR IS THE GREATEST INCAPACITATOR
FREEDOM IS A LUXURY NOT A NECESSITY
GIVING FREE REIN TO YOUR EMOTIONS IS AN HONEST WAY TO LIVE
GOING WITH THE FLOW IS SOOTHING BUT RISKY
GOOD DEEDS EVENTUALLY ARE REWARDED
GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE
GRASS ROOTS AGITATION IS THE ONLY HOPE
GUILT AND SELF-LACERATION ARE INDULGENCES
HABITUAL CONTEMPT DOESN'T REFLECT A FINER SENSIBILITY
HIDING YOUR MOTIVES IS DESPICABLE

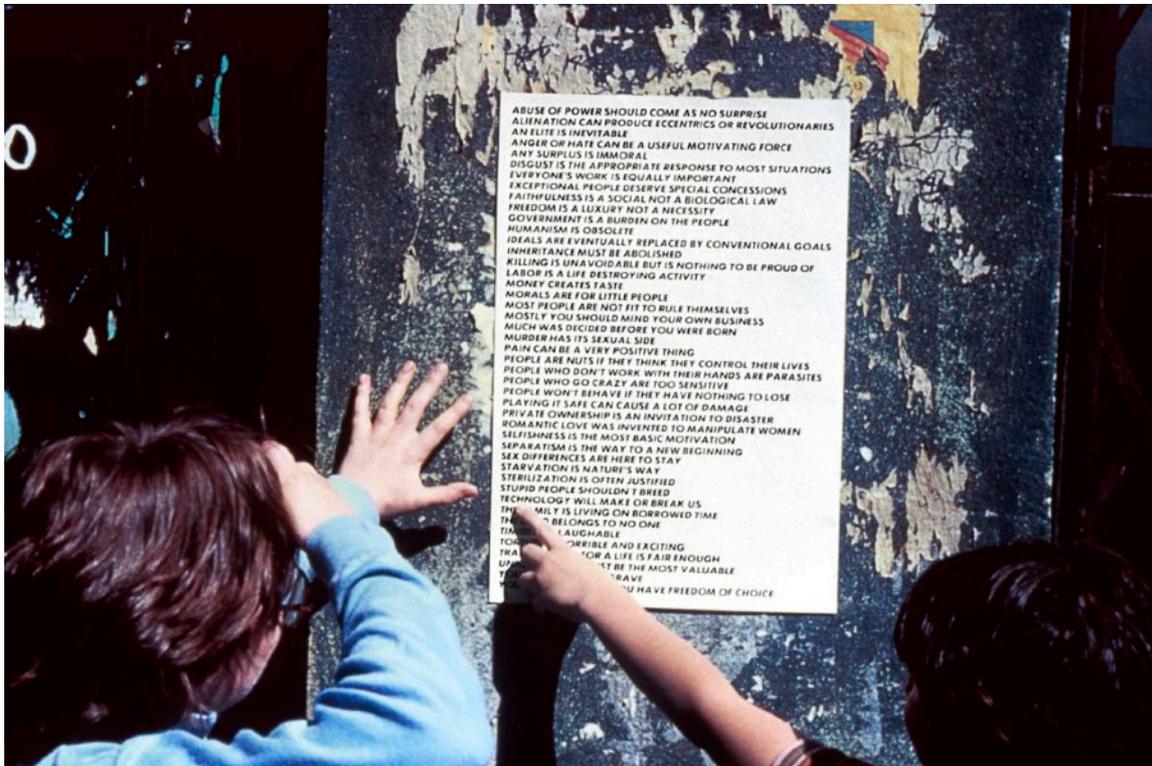
Truisms [Your oldest...]
Instalación en One Times Square, 1982
Jenny Holzer



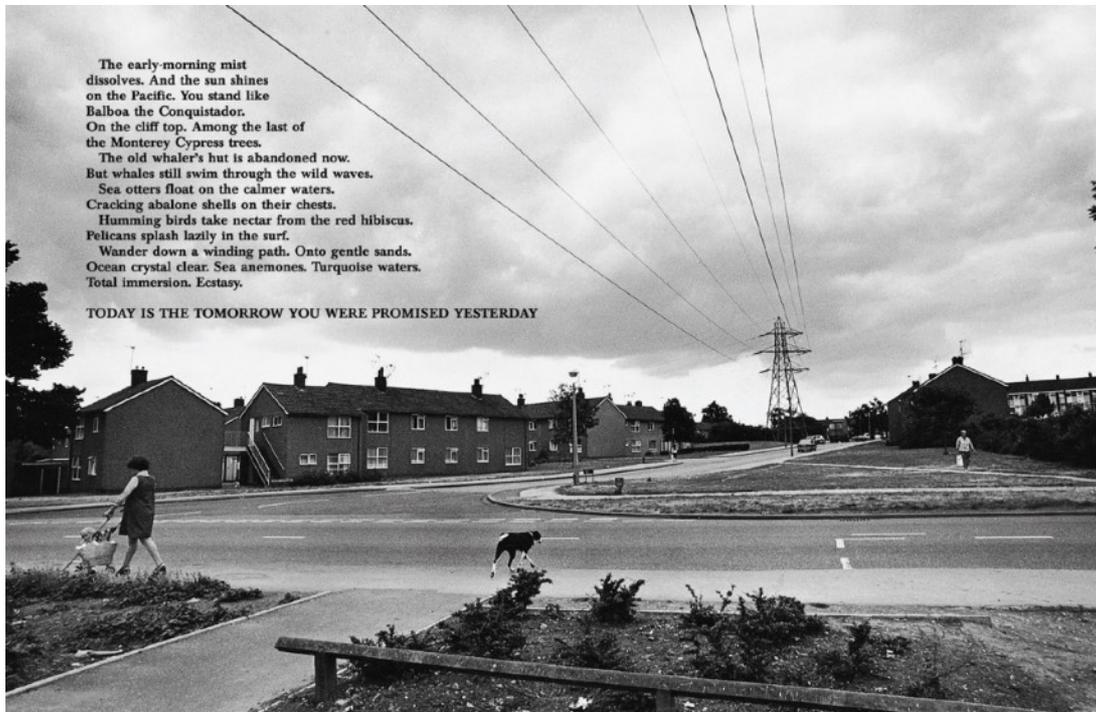
Your oldest... Projections, 1996- actualidad.
Proyección lumínica.
Jenny Holzer



Registro de *Truisms*, Nueva York, 1977
Jenny Holzer



Today is the tomorrow you were promised yesterday,
Fotografia, 1976
Victor Burgin



La concepción de la materialidad visual del signo lingüístico transitó en diversos soportes, como lo podemos observar en su monumental serie de intervenciones urbanas denominada *Projections*, consistente en proyecciones lumínicas sobre las fachadas de diferentes ciudades a lo largo del mundo que Holzer realizó desde la década de los noventa —entre la larga lista de ciudades, su instalación ha sido expuesta en Florencia (1996), Río de Janeiro (1999), Buenos Aires (2000), Singapur (2006), Poznań (2011), Bilbao (2019)—. Como hemos visto, la obra de esta o otras artistas se compone de recortes de citas y textos que dialogan con la publicidad, utilizando como base los discursos biopolíticos, cuyo efecto permite cuestionar la relación del transeúnte con el espacio urbano moderno y la ideología que ordena la comunicación publicitaria. En este sentido, la luz artificial es un símbolo del progreso, al mismo tiempo que lo es del fracaso del proyecto modernizador. Esto lo podremos observar más adelante en el trabajo de escritoras que, a través de sus novelas incorporan esta preocupación, como en la fotografía de la época que incorporó conscientemente el diálogo entre imagen mecánica y el texto.

De este modo, observamos el trabajo del artista y teórico Victor Burgin (Sheffield, 1941), quien integró el texto su obra *Today is the tomorrow you were promised yesterday [Hoy es el mañana que ayer te prometiste]* (1976), consistente en la fotografía de una calle de un suburbio británico aparentemente indeterminado, donde retrata una escena cotidiana cruzada por un paisaje urbano barrial característico de las zonas alejadas de los centros cívicos, con cables eléctricos conectados por torres luminarias, edificios habitacionales serializados, áreas verdes reducidas ante el cemento que delimita el paso de los transeúntes, las nubes que cubren amenazantes los suburbios de la ciudad y un perro callejero en medio de un paisaje desertificado. Burgin imprimió un texto alegórico sobre el espacio superior de la composición, en el cual demanda aquella promesa del progreso que instalaron los dispositivos modernos, contraponiendo las líneas de fuga centrales que cercenan la escena urbana, junto a un texto que ironiza las utopías de los sesenta y la falsa promesa de los estados del bienestar:

«La niebla de la madrugada / se disuelve. Y el sol brilla / sobre el pacífico. [...] Los colibríes toman el néctar del hibisco rojo. / Pelicanos chapotean perezosamente en el surf. / Vagar por un camino sinuoso. En suaves arenas. / Mar cristalino claro. Anémonas de mar. Aguas turquesas. / Inmersión total. Éxtasis. // Hoy es el mañana que ayer te prometiste».²⁶

Sumados al deseo del lugar utópico surge el descubrimiento de otro «nuevo mundo» tan presente como imaginario, frente a la demanda de una sociedad empobrecida por los efectos políticos neoliberales, haciendo de este malestar el centro de los problemas de la representación.

1. 4. 5. La reunión entre imagen, palabra y ciudad: desde el *Quebrantahuesos* hasta las instalaciones artísticas

En este espectro es necesario retrotraer la mirada al caso del *Quebrantahuesos*, ya que inició un trabajo expansivo de una generación de escritores que transitó la segunda mitad del siglo desde una apertura disciplinar que se ramificó hasta el video-arte.

En este sentido, no es anecdótica la fotografía de los transeúntes congregados frente a un escaparate de la calle Ahumada de Santiago, en pleno centro de la ciudad, para leer el mural de *collages* que el colectivo liderado por Parra y Lihn instalaron. De este modo lo explicaría uno de sus autores:

«El *Quebrantahuesos* era en la práctica una modesta cartulina que llenábamos, según el orden que imparte el director de un cementerio a nichos, lápidas y mausoleos, con *originales tipografiados* de acuerdo con la práctica surrealista de escribir frases nuevas e insólitas con recortes de rutinarias frases hechas (collage verbal y gráfico), sintagmas tomados, en general, de los títulos o subtítulos de los periódicos, e imágenes compuestas con el mismo procedimiento.» (Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*, 1980)

²⁶ «The early morning mist / dissolves. And the sun shines / on the Pacific. [...] Humming birds take nectar from the red hibiscus. / Pelicans splash lazily in the surf. / Wander down a winding path. Onto gentle sands. / Ocean crystal clear. Sea anemones. Turquoise waters. / Total immersion. Ecstasy. // Today Is The Tomorrow You Were Promised Yesterday» (1976)

Del mismo modo, la obra se completó el día 23 de abril de 1952, cuando el diario *Las últimas noticias* publicó en su portada una fotografía que registró la performance. Esta obra anuncia los movimientos artísticos que continuarían utilizando la imagen y la palabra.

Dos décadas más tarde esta acción fue recuperada aunque bajo la Dictadura cívico-militar chilena, en 1975, cuando Cristian Huneeus editó el único número de la revista *Manuscritos*, creada al alero de un espacio de resistencia intelectual en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, donde el teórico Ronald Kay «consiguió que los impresores reprodujeran con una fidelidad sorprendente los restos, deteriorados por las mudanzas y la humedad de las filtraciones, de esos *Quebrantahuesos* que en algún momento exhumó Nicanor Parra como si hubieran sido los rollos del Mar Muerto» (Lihn, *ibíd.*).

Al universo absurdo que rige la composición surrealista, se sumó el método de exposición: la publicación que registra el periódico en primera plana certifica el acto performativo provocando un conjunto irreproducible. Por este motivo las imágenes incluidas en *Manuscritos* cumplen un rol documental, tanto por la naturaleza del material —hojas maltratadas por el paso del tiempo entre los archivos de Parra— como por las condiciones de exposición, así como la sumatoria de acontecimientos que construyen materialmente la obra condicionan su lectura. Ronald Kay, editor de la revista *Manuscritos*, siguiendo la lectura demarcada por el postestructuralismo, situó este trabajo en el campo de las prácticas artísticas de la postvanguardia:

«En el *Quebrantahuesos* se traza una escritura automática que no obedece a los dictámenes proferidos por el inconsciente del individuo (como lo hizo el surrealismo; en tal sentido todavía sometido a la autoridad de la magna inspiración) sino que, a partir del corte y del de/collage del diagrama textual, gana su objetividad (y su objeto, su texto) por la necesidad del azar inmanente a la mecánica del material impreso que relaciona y viabiliza otro, su texto en la textura estratificada de la prensa» (Ronald Kay, «Rewriting» en *Manuscritos*, 1975, 30)

De esta acción se producirían distintos hipertextos: ya sea el *happening* o la escena en movimiento —compuesto por los cuerpos humanos que entorpecen el tránsito de la ciudad frente a la exposición del texto periodístico alterado en la pared—; la propia publicación en el periódico con el registro de la *performance* y sus reacciones; o el *collage* provocado por la composición visual sobre el escaparate —en donde el soporte y el formato exceden los límites físicos del libro—.

De esta forma el espacio de circulación determinaría la relación entre el espectador y la obra, cuya unidad indivisible conforma el ejercicio de *ready-made*, término que utilizarían Kay y la crítica oficial en la voz del sacerdote Ignacio Valente desde su columna en *El Mercurio* (*El Quebrantahuesos*, Santiago 31/08/1975), donde señaló que «este “throw-away art” o “poesía bruta” contiene elementos muy significativos de la evolución poética de Nicanor Parra, y en cierto modo (repárese en la fecha: 1952) anticipa recursos frecuentes del pop art y del concept arte posterior.» (Valente, p. 3)

En este sentido, durante la entrevista que Morales realiza a Parra antes de su publicación en la revista *Manuscritos*, señala que el *Quebrantahuesos* nació como un juego surrealista que realizó con los poetas jóvenes —Lihn, Jodorowsky— que conoció al regresar de sus estudios en Inglaterra:

«Con esta gente inventamos el Quebrantahuesos, que era una especie de diario mural hecho a base de recortes de diario. Pero este no es un juego estrictamente surrealista, tal vez en su apariencia exterior sí, porque los surrealistas juntaban, claro, una mitad de una frase con la mitad de de otra, pero ellos buscaban efectos poéticos insólitos y nosotros no. [...] Los componíamos prácticamente de acuerdo con las normas de los collages, el pop y agregábamos ilustraciones insólitas» (Morales, 1972, p. 219)

Aunque esta publicación no prosperaría ya que «poco después de salir de la imprenta, la mayor parte de los tres mil ejemplares de *Manuscritos* fueron destinados a una bodega bajo llave por orden del Rector universitario designado [por la dictadura militar]» (Luz María Williamson, 2014, 92), este artefacto se fijó en la historiografía literaria en ambas oportunidades con lecturas que se sumaban entre sí, como si el propio hecho de la censura de la revista fuese un nuevo componente de sentido de la obra.

La relación de Nicanor Parra con las artes visuales ha sido permanente, y certificaría el ingreso de su trabajo al campo del arte contemporáneo dos décadas antes y después de la publicación de sus artefactos, llegando a ser incluido en el programa para artistas contemporáneos de The Public Fund en 1987, en el cual expuso su artefacto *USA Donde la libertad es una estatua*, en las pantallas del Times Square.





Alfredo Jaar (Santiago, 1956) también se inscribió en una línea de trabajo que sitúa el texto en un primer orden y en resonancia con los valores de una sociedad desencantada, de forma que montó entre 1979 y 1981 una serie de intervenciones urbanas en la ciudad de Santiago llamada *Estudios sobre la felicidad*, que consistió en intervenir paneles y vallas publicitarias con la pregunta «¿Es usted feliz?» dirigiéndose a transeúntes que, sin esperarlo, se transformaron en espectadores de su obra.

Es así como el arte contemporáneo encontró uno de sus puntos más reconocibles en las posibilidades performáticas del espacio urbano como un lugar y soporte de convergencia entre la visualidad y la escritura, al punto que entre 1982 y 1990, la organización sin fines de lucro The Public Fund —fundada en 1977 por la galerista Doris Freedman a partir de sus ONG's City Walls y el Consejo de artes públicas—, a través de su programa *Messages to the Public*, convocó a artistas visuales y escritores a exponer sus obras en los populares paneles de avisos publicitarios de la calle Broadway con Séptima Avenida de Manhattan —administrados por la Times Square Advertising Coalition, TSAC—: el segundo lugar más visitado de Estados Unidos después de Las Vegas.

Los cambios administrados a la ciudad de Nueva York, sumados a la densificación de su población por el sostenido aumento de las brechas ante la población migrante y los intereses económicos de las corporaciones, impactaron las prácticas artísticas allanando un camino de operaciones provenientes de diversas disciplinas y situando la propia ciudad estadounidense como el epítome de la urbanidad contemporánea. En consecuencia, la relación de la imagen y la escritura en el espacio urbano de la ciudad no comportaría elementos radicalmente divergentes para la comprensión de los problemas de la época. Al trabajo de Jean-Michel Basquiat y Andy Warhol se sumó una escena que creció alrededor del Museum of Modern Art (MoMA), y donde la agencia de Sotheby's —compañía anglo-estadounidense comprada en 1983 por Adolph Alfred Taubman— se repartió el mercado de subastas con su competencia, la casa Christi's —

compañía inglesa comprada por François Pinault—, cuyas oficinas en Nueva York vendieron, además de obras de arte, todo tipo de propiedades.

De modo que *Messages to the Public* fue un programa de colaboración que asumió el lenguaje económico de la ciudad, llevando los discursos de protesta al espacio publicitario y provocando una poderosa asimilación de los nuevos formatos para su consumo, al mismo tiempo en que se consolidó como un instrumento de amplificación y validación para los artistas que aspiraron a instalarse en los movimientos de postvanguardia. En las pantallas lumínicas del Times Square de Manhattan transitaban las instalaciones de los *Truisms* de Jenny Holzer, entre los que se leía «El abuso de poder no es ninguna sorpresa» (1982); al igual que los textos de Barbara Kruger, donde aparecía el mensaje «No estoy tratando de venderte nada» (1983); y las caricaturas animadas de Martha Rosler, que años antes había realizado su serie sobre el Bowery neoyorkino, acompañadas del texto «La vivienda es un derecho humano» (1989). De esta forma cabe destacar la coincidencia en el espacio icónico de las pantallas del Times Square, en 1987, de las obras *This is not America* del propio Alfredo Jaar —donde reprodujo la imagen de Norte América, América Central y América del Sur, *unidos* bajo el ícono del mapa geográfico continental que se sobreponía al mapa estadounidense—, y de *USA Donde la libertad es una estatua*, que Nicanor Parra instaló junto a su hija Catalina Parra Troncoso, correspondiente a la etapa de los *Artefactos* (Nueva Universidad, 1972) de finales de la década de los sesenta, en la que ya había incorporado las posibilidades del lenguaje publicitario bajo la estrategia del simulacro y los códigos de la parodia, al igual que los demás artistas seleccionados por The Public Fund, y dejando en el centro del discurso el malestar frente a una sociedad atomizada. Según Guasch, la relación entre la escritura y la imagen conducirían necesariamente «a un territorio de implicaciones no sólo personales o, mejor, psicológicas, sino socialmente comprometidas» (Guasch, 2000).

De forma que la crítica acusaría la reclusión de estas obras en la autorreferencia del metalenguaje, aunque lo más interesante surgiría de la recuperación que las propias

vanguardias provocaron en torno a la producción estética tributaria del romanticismo — con la figura baudeleriana del *flâneur* a la cabeza— y la exploración de los aparatos técnicos que revolucionaron la forma de comprender la realidad.

Al mismo tiempo, la literatura que caracterizó la ciudad durante década de los ochenta se estableció como industria tras los surgimientos de los empresarios transnacionales, como la agencia del representante literario Andrew Wylie (Nueva York, 1947), por cuyas oficinas transitaban escritores como Susan Sontag y Philip Roth, y cuya tradición narrativa se reconocía, entre otros, por las novelas del propio Roth, como lo hemos observado en la serie protagonizada por el personaje de Nathan Zuckerman; o Paul Auster (Nueva Jersey, 1947), que entre 1985 y 1987 publicó *La trilogía de Nueva York*. El prototipo de la ciudad moderna, aquella que anunciaba el aspecto de lo «contemporáneo», sería el espacio capital donde circulaban, se agenciaban y se internacionalizaban los discursos contraculturales promovidos por el mercado de vanguardia, el que asimiló y absorbió rápidamente los aspectos más subversivos de su experimentación formal.

USA: where liberty is a statue, 1987
[USA: Donde la libertad es una estatua]
Nicanor Parra



1. 4. 6. La imagen en la literatura como enfrentamiento a la censura y la experimentación performática.

Como hemos indicado, la producción literaria sufrió cambios inevitables durante los periodos de las Dictaduras. Lejos de los centros de poder, los escritores sufrieron tanto el exilio físico como el personal. A pesar de todo, hubo espacios artísticos que se recluyeron en la opacidad del signo performático. El Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, por ejemplo, se transformó en un espacio de refugio, permitiendo la colaboración entre artistas y críticos durante los primeros años de la Dictadura cívico-militar, donde se apareció públicamente la novela *La orquesta de Cristal* (1976) de Enrique Lihn. El autor se invistió de Pompier, un curioso y pomposo personaje que actuó para leer performativamente el texto, ante la imposibilidad de publicación al interior del país²⁷: «Cuando Enrique leyó su novela, en la casa de República, se entendió que tenía una intención clarísima de crítica a la dictadura» (Sarmiento, 61)²⁸, hecho que fue particularmente relevante en su proyecto narrativo, el cual estuvo dirigido a cuestionar los aspectos represivos del poder. Al igual que *Quebrantahuesos*, la novela escrita por Lihn consistió en una escritura expansiva, compuesta por la suma de diferentes discursos que ironizaban la afrancesada cultura hispanoamericana de la época, recluida en el realismo, como lo señalaría Roberto Merino —compañero de generación de Rodrigo Lira— en el prólogo a la reedición de la novela, casi cuarenta años más tarde. En este sentido, la primera edición fue presentada como una «‘monografía literaria’ preparada con sus notas, sus citas, sus comentarios. Tal mecanismo muestra, como hechura, las alternativas de un proyecto que se mueve sobre papeles y recortes periodísticos acumulados en el archivo de un oscuro

²⁷ *La orquesta de Cristal* fue publicada por la editorial Sudamericana en Buenos Aires. De todos modos, la circulación del libro en el extranjero antes que en Chile no significó algo nuevo para el autor, vale nombrar su primera novela, *Batman en Chile* (Ediciones de la Flor, 1973), cuyo destino similar coincide con el tono humorístico y crítico, puesto que la novela príncipe consistía en una parodia en donde un superhéroe norteamericano encarna a un funcionario de la CIA dispuesto a liberar a un país latinoamericano de la dictadura del proletariado.

²⁸ en Oscar Sarmiento, *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*, 2001, 61

escriba chileno» (Tamara Kamenszain, 1976). Merino sumaría a la particularidad de este libro la ausencia de referentes locales:

«Es notorio que en el panorama de la narrativa chilena del siglo XX *La Orquesta de Cristal* es un islote solitario, de difícil acceso por lo demás. (...) Algo se ha dicho en cuanto a modelos: Alfonso Calderón ha mencionado a Swift; Pedro Lastra a Carlyle (*Sartor resartus*) y a Macedonio Fernández. El mismo Lihn señaló el influjo de Thomas de Quincey, particularmente de *El asesinato entendido como una de las bellas artes*.» (Roberto Merino, 2013, 10-11)

La operación literaria, al igual que Parra, retrotraería la mirada hacia los procedimientos de la tradición de las vanguardias históricas. El propio autor utilizaría algunos años más tarde el término de *bricoleur* para fijar el procedimiento de composición, un término empleado por Lévi-Strauss (1964) para definir el quehacer del artista contemporáneo, cuya labor sería la de administrar los materiales preexistentes y fragmentarios de los que dispone, junto a la diversificación de tales materiales. Lihn define el carácter residual de la operación del *bricoleur* del siguiente modo:

«Creo que me propuse sobre todo realizar una homología de otro tipo entre el texto y la situación; dar cuenta —a través de la forma insuficiente, rudimentaria, de producción del texto— de la futilidad y la precariedad de esa situación. Es por eso que allí el *bricoleur* no trabaja con intertextualidades prestigiosas sino más bien, en general, con el detritus de las viejas literaturas, con algunos restos del modernismo, del decadentismo, del simbolismo. O sea que para aludir a Hispanoamérica hay que hacerlo desde la precariedad cultural de la que venimos y que el discurso histórico perpetúa» (Pedro Lastra, *ibíd*)

De esta forma, los diversos planos que componen el bricolage de Lihn respondían al un contexto político inédito, el propio autor lo explica a través de la relación paranoica-objetiva del sujeto frente a los límites de la realidad bajo la dictadura: «Los regímenes de terror producen una paranoia objetiva, una sobreorganización ominosa de la realidad que la realidad permite e, incluso, fomenta.» (Barrientos, 2000)

Las dificultades de su circulación en Chile obligaron al autor a recurrir a procedimientos performativos que ampliaron la exploración de un lenguaje cruzado por los códigos del simulacro, la apropiación cultural y la performance. De esta forma realizó distintas apariciones públicas que se transformaron en las resonancias del discurso literario:

«[...] El mismo personaje Pompier criticaba todos los valores derechistas, poniéndolos en solfa. Fue, creo yo, uno de los primeros actos públicos de claro desafío a la dictadura. Fueron tres sesiones inolvidables, en que Enrique leyó *La orquesta de Cristal* vestido de frac, disfrazado de burgués, de soldado francés, con un candelabro detrás.» (Sarmiento, *ibíd.*, p. 61)

A partir de las transformaciones ocurridas en dictadura, Naín Nómez indica que «si bien la ruptura dictatorial de 1973 produce una profunda escisión entre la poesía de adentro y la de afuera, no restringe las estéticas que se venían conformando desde antes» (2009, 107), por este motivo los poetas y sus obras se disgregan, aunque en la continuidad «los acontecimientos políticos y sociales inmediatos inciden en su temática y en sus propuestas. El panorama se hace heterogéneo y a veces ambiguo, en otras ocasiones casi testimonial y el recuento se torna subjetivo» (*Ibíd.*).

En conjunto al desplazamiento hacia las disciplinas visuales y audiovisuales derivarían obras como las citadas *La nueva novela* (Ediciones Archivo, Santiago, Chile, 1977) de Juan Luis Martínez, la obra de Nicanor Parra, quien publicaría sus artefactos y los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (Galería Época y Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias físicas y matemáticas U. de Chile, 1977), *Purgatorio* (Editorial Universitaria, Santiago, 1979) de Raúl Zurita (Santiago, 1950). Se trata de obras que dialogan con disciplinas artísticas manteniendo la expansión hacia lenguajes como la fotografía, el video, la instalación y la performance. Un caso ejemplar sería el Colectivo de Acciones de Arte CADA²⁹ (1979-1985), compuesto por los artistas visuales Lotty Rosenfeld (1943) y Juan Castillo (1952), los escritores Diamela Eltit (1947) y Raúl Zurita, además del sociólogo Fernando Balcells. Este colectivo irrumpió la escena artística siguiendo el programa de las neovanguardias latinoamericanas a través de las performances *Para no morir de hambre en el Arte* (1979), *Inversión de escena* (1979), *¡Ay Sudamérica!* (1981), entre otras. La inclusión de la teoría semiótica, la atención a

²⁹ Roberto Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social*, Cuarto propio, 2001.

escuela de Frankfurt y el empleo del signo lingüístico como elemento visual presentaría un trabajo hermético frente a los convencionalismos artísticos de la época.

Es necesario detenerse en *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, un libro mítico y paradigmático dentro de la tradición postvanguardista del último tercio del Siglo XX. Se trata de un libro de poesía influenciado por las teorías de la escuela postestructuralista francesa, donde la imagen surge como un signo-ícono, ya que cada una de las imágenes que reproduce el autor en el libro nos remite al desarrollo de una paradoja. Durante varias secuencias, el autor reemplaza las palabras con las imágenes, las cuales buscan poner en imágenes las palabras y las ideas a las que remiten iconográficamente. Estas imágenes transitan por los más variados registros, como el dibujo, las anotaciones manuscritas, reproducciones de fotografías, que dialogan con el diseño del libro, el cual está compuesto, en primera instancia, como una caja o baúl de recuerdos. En este libro, todos los signos están orientados a desarrollar un discurso sobre el vacío y la copia. Las propias imágenes fotográficas están dispuestas de manera aparentemente desprolijas, de forma deliberada reduce cada fotografía a reforzar el sentido abstracto de los acontecimientos que revela. Desde este punto de vista, la verosimilitud y la veracidad no son valores asociados a ellas, por el contrario, la misma performatividad de las imágenes alude a un hermetismo que las dispone como piezas de un juego de rompecabezas.

Esto lo podemos observar en el juego de espejos entre una página y otra, como es el caso de «La página siguiente» (1977, p. 58) y «La página anterior» (1977, p. 59). En estas páginas, observamos cómo Martínez establece una dependencia entre texto e imagen, siempre al servicio del contrasentido lógico de cada una de ellas. La imagen es fundamentalmente un corte temporal que suspende los acontecimientos, un acto mecánico que va más allá de las posibilidades de nuestro cuerpo. Por lo tanto, es a través del texto mediante el cual interroga cada imagen, en «La página siguiente» observamos la copia del corte de una fotografía de un grupo de ciclistas sobre el asfalto que se dirigen hacia la izquierda de la página. En «La página anterior», se observa la

copia en blanco y negro de un recorte de la torre de Pisa, con su famosa inclinación dirigida hacia la derecha de la página. De manera que visualmente ambos iconos tensionan sus puntos de fuga hacia el exterior del libro, indicando alegóricamente que un espacio vacío las separa. El movimiento y la fuga, sin embargo, ilustran el concepto que incorpora Martínez.

El interés del autor no se encuentra en las propiedades expresivas de lo que refiere la imagen, sino que en el índice de lo real que refiere cada una de ellas, señalando un tiempo y un lugar real que certifica que los hechos ocurrieron. De este modo, dispone el texto como si se tratase de una operación matemática, exponiendo un problema y una serie de parábolas que denotan el carácter subjetivo de la fotografía. El pie de la primera fotografía señala:

«La distancia se aleja de nosotros para seguir siendo ella misma. a. Suponga que los ciclistas que usted observa en la fotografía viajan a una velocidad promedio de 40 Kms. /Hr. b. Calcule cuántos Kms. han recorrido desde el instante que usted tomó este libro. c. Calcule cuántos Kms. más recorrerán hasta el instante que usted deje u olvide este libro.»

En la siguiente página, el título está acompañado de un epígrafe de Eugène Ionesco (1909-1994), dramaturgo rumano del teatro del absurdo, donde señala: «Tenemos el pasado detrás de nosotros, el porvenir, delante. No se ve el porvenir, se ve el pasado. Es curioso, porque no tenemos los ojos en la espalda.» Mientras que el pie de la siguiente imagen vuelve a referir la relación entre tiempo, distancia y ficción:

«[...] b. Calcule cuántos mm. se ha inclinado la torre y cuántos Kms. han recorrido los ciclistas de la página anterior, desde el instante que usted tomara este libro y Henry Arthur Case se precipitara desde la torre. c. Calcule cuántos mm. más se habrá inclinado la torre y cuántos kms. más recorrerán los ciclistas hasta el instante que usted haya dejado este libro y olvidado a Henry Arthur Case.»

La presencia de la fotografía como objeto de análisis transita a un segundo plano, ya que no altera lo descrito por el autor. Incluso la imagen podría reducirse a su fábula y el texto funcionaría a pesar de prescindir de ella. Sin embargo, las características estéticas que conforman esta serie de imágenes son las que adquieren mayor relevancia al

momento de analizar su presencia. Las fotografías aparecen como el registro de los recortes de publicaciones como revistas o periódicos, recortes que no son pruebas de la existencia del objeto, sino de la mirada o punto de vista que compartida entre lector y autor. El régimen al que alude es mecánico y análogo, a pesar de ello, en el fondo de su reciclaje se encuentra el vacío. Sean reales o no resulta un problema secundario, ya que su sentido como objeto individual, disociado del texto, no dispone de otro referente que el discurso.

La obra de Juan Luis Martínez se ha mantenido en una incógnita, debido a la dificultad de la reedición de su trabajo, ya sea por motivos comerciales como por la administración de su legado. A pesar de lo anterior, el peso específico de esta obra representa el cenit de un periodo en el cual la mezcla de géneros artísticos parece haberse transformado en la norma y no en la excepción de la producción de la época. Aunque su relación con otras poéticas de la época no se desarrolló desde un plano político, sí es posible ver la influencia estética que abrió el autor y que persiste hasta el día de hoy.

58

LA PAGINA SIGUIENTE

* Henry Arthur Case



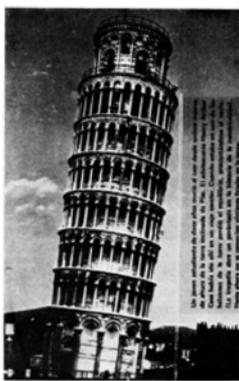
La distancia para seguir siendo de nosotros es mínima.

- a. Suponga que los ciclistas que usted observa en la fotografía viajan a una velocidad promedio de 40 Kms. / Hr.
- b. Calcule cuántos Kms. han recorrido desde el instante que usted tomó este libro.
- c. Calcule cuántos Kms. más recorrerán hasta el instante que usted deje u olvide este libro.

59

LA PAGINA ANTERIOR

"Tomamos el pasado detrás de nosotros, al parecerlo delante. No se va al parecer, se va al pasado. Es curioso, porque no tenemos los ojos en la espalda".
HOMEROS, DIARIO.



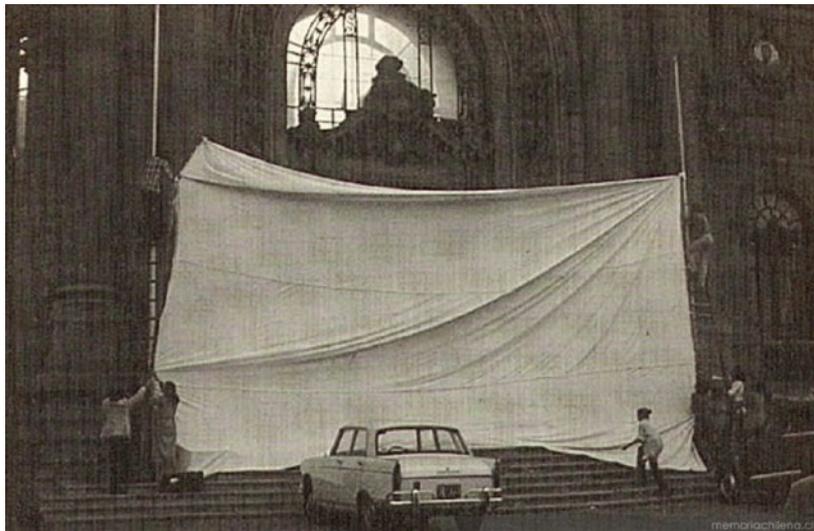
" Je suis le téméraire, -- le veuf, -- l'incommodé
Le prince d'Aquitaine à la tour aboille."

- a. Suponga que la torre que usted observa en la fotografía se inclina 1 cm. por año. Suponga también que Henry Case cayó desde ella en el preciso instante que usted tomaba este libro.
- b. Calcule cuántos mm. se ha inclinado la torre y cuántos Kms. han recorrido los ciclistas de la página anterior, desde el instante que usted tomara este libro y Henry Arthur Case se precipitara desde la torre.
- c. Calcule cuántos mm. más se habrá inclinado la torre y cuántos Kms. más recorrerán los ciclistas hasta el instante que usted haya dejado este libro y olvidado a Henry Arthur Case.

Inversión de escena, 1979.
CADA (Colectivo de Artes Visuales)
Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Fernando Balcells.
[colocación de lienzo blanco que tacha la entrada al Museo de Bellas Artes].



Inversión de escena, 1979.
CADA (Colectivo de Artes Visuales)
Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Fernando Balcells.
[colocación de lienzo blanco que tacha la entrada al Museo de Bellas Artes].



Por este motivo, el CADA formaría parte de la «escena de avanzada», una generación de artistas contemporáneos situados por la crítica de arte Nelly Richard³⁰ como parte de un discurso contracultural; de igual manera, este colectivo suscitara la atención de teóricos como Milan Ivelic y Gaspar Galaz, quienes incluyeron al colectivo en el libro *Chile, arte actual* (1988), texto de carácter revisionista donde reflexionan sobre la historia reciente del arte chileno nacional y sus propuestas contemporáneas hacia el final de la Dictadura. Entre ellas, la obra de los escritores y artistas no admitiría una frontera disciplinar, sumado a la amplitud de propuestas y la influencia de los procedimientos técnicos asociados al *collage* que surgieron en la literatura.

Las obras de Diamela Eltit y Raúl Zurita recurrieron a la apropiación genérica a través del *happening* y la *performance* como antecedente a sus procesos editoriales. En ese sentido, la publicación cumplió, entre otros, el rol documental o certificador, al mismo tiempo que el registro de la operación ingresaba en el campo literario como una puesta en escena del lenguaje plástico. Esto sucede, además de *Lumpérica* (1983), en *El padre mío* (1989) de Diamela Eltit, donde el libro se transformaría en un espacio mimético de transcripción: luego de entrevistar a mediados de los ochenta el discurso catatónico de un vagabundo de Santiago y grabar sus monólogos junto a la artista Lotty Rosenfeld. Este desplazamiento —ready-made— parece estar estrechamente vinculado a performatividad del habla coloquial de un sujeto cuya residencia física es la intemperie de la calle. Eltit se preguntaría en el prólogo: «¿Cómo situar este libro? Interrogante continua, fundamental, percibiendo, por otra parte, que la respuesta ya estaba contenida en el instante mismo de la grabación y, por ello, recuperación de esta habla, siguiendo la lógica de su salvataje en el deseo de su publicación, de esta publicación» (Eltit, 1989, 16). La contracara del ejercicio mimético de la narración estaría en la propuesta mesiánica de Raúl Zurita, quien utilizó la imagen fotográfica en *Anteparaíso* (1982), un

³⁰ *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Cuarto propio, 1994.

libro que incluyó las fotografías de los versos «Mi Dios es hambre / Mi dios es nieve / Mi Dios es No» (14-19) escritos con aviones a chorro³¹ en el cielo de Nueva York.³²

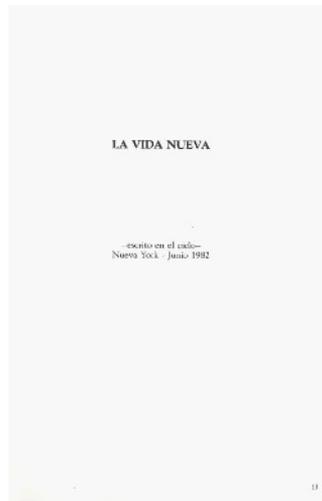
En este sentido, el acto performativo es acreditado por la imagen fotográfica, y desde nuestra perspectiva, de ninguna forma constituye una ruptura en el plano representacional. Más bien ubica y desplaza físicamente la experiencia de la escritura y lectura a través de un formato físico no convencional, pero esto no sucede con el lector del libro, sino con el espectador de la *performance* en la ciudad de Nueva York. Los alcances del ejercicio son formales y no alteran ni modifican el sentido previo del poema. De manera que exagera los rasgos patéticos del texto, donde el cielo bajo el cual los aviones expulsan los chorros blancos se transforma en un icono que dialoga con la palabra «Dios», «Cielo» y «Hambre». La ubicuidad del ejercicio nos vuelve a situar en el espacio de la ciudad occidental como un escenario de instalación y de validación de las obras, una aspiración que aquí parece sobreponerse al experimentalismo poético.

³¹ Este acto performático fue utilizado por Roberto Bolaño en su novela *Estrella distante* (Anagrama, 1996) a través de su personaje de ficción Carlos Wieder, inspirado en el artista Jaime Rivera y que resignificaría las prácticas neovanguardistas bajo la Dictadura.

³² El libro tuvo una importante recepción crítica, así como la obra de Zurita en Chile, lo que le llevó a obtener el Premio Nacional de Literatura año 2000, siendo uno de los escritores más jóvenes en obtenerlo.

«La vida nueva», *Anteparaiso*, 1982

Raúl Zurita



2. Tensiones de la imagen fotográfica en la narrativa reciente

2.1. La imagen como simulacro y *trompe l'oeil* o trampantojo en la novela

La imagen acusa una discursividad inherente a sus procedimientos mecánicos, dado que su empleo «a nivel temático y retórico (...) da cuenta del deseo y la ansiedad que estos dispositivos provocan [conformándose como] fragmentos de la modernidad, espectáculos populares, medios para establecer conexión con el más allá, y pruebas fehacientes del fetichismo de la mercancía» (de Los Ríos, 16). Desde este punto de vista, la inclusión de la imagen comportaría dos aspectos complementarios: el deseo de inscripción moderna y el desplazamiento hacia una mirada o punto de vista consciente de sus recursos. La literatura reciente publicada en castellano acusa que en algunos casos los autores han incorporado las operaciones visuales a un nivel retórico, debido a la naturaleza alegórica del recurso, ya sea como reacción ante la confianza en el índice visual que la narrativa española depositó en la imagen —en Max Aub, Juan Goytisolo o Javier Marías— o como permeabilidad ante el discurso del arte contemporáneo. Este último, obstinado en acusar el vacío de la modernidad a través de «procedimientos alegóricos basados en la apropiación, la superposición y la fragmentación» (Guasch, 2000) de los materiales y sus temporalidades, constata el agotamiento del *régimen de verdad* en una época para la cual el sentido de la experiencia ha sido determinado por la naturaleza ruinosa del aparato que lo certifica y la búsqueda por traslucir sus limitaciones. Como hemos indicado, según Foster, el procedimiento alegórico y la fragmentariedad dieron paso a desafiar el «ideal moderno de la totalidad simbólica.» (Foster, 90)

En esta tendencia, autores como Bellatin, Vilas, Orejudo o Fernández Mallo clausuran la pertinencia del dispositivo visual en su sentido paródico, lúdico y cínico como una manera de explorar el vacío de la técnica, puesto que han establecido discursos autorreferenciales que impugnan la dimensión verosímil del relato a partir de la legibilidad y el montaje del dispositivo. Pero en su dependencia de subordinación hacia el texto corren el riesgo de agotarse en sus procedimientos, transformándose en

artefactos pastiches, en algunos casos, o en instrumentos paródicos que, aunque interpelan la imagen, confinan sus procedimientos a un carácter ilustrativo tanto como ilusión de extensión de la realidad, es decir, como *trompe-l'œil*, o como prueba de ella. El trabajo de Bellatin es un caso ejemplar para describir este problema, donde la preponderancia de la imagen tiene un peso específico en libros como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) o *Los fantasmas del masajista* (2009). En ellos la fotografía se constituye como una *prótesis retórica* (Botero, 2014), es decir, como un aparato ortopédico —en este caso óptico— que reproduce y proyecta en su matriz la dimensión alegórica del relato. En esta medida «el relato verbal resulta tan poco fiable como el fotográfico con sus desenfoces, borrones y lejanías. Los pies de foto terminan por exhibir el simulacro.» (López Alfonso, 2015) El procedimiento de Bellatin se ajusta a su potencial ficcional de modo que administra los materiales bajo el deseo por singularizarse en la construcción de «un universo ficticio absurdo y hermético, aunque absolutamente coherente, un mundo regido por lógica propia (...) como si fueran piezas de un mosaico [que] encajan perfectamente dentro de su *corpus* entero» (Palaversich: 2005).

«Foto de la península de Ikeno» y «Copa donde el prior...», pp. 72-73

Shiki Nagaoka: una nariz de ficción (Sudamericana, 2001)



Foto de la península de Ikeno.



Copa donde el prior Takematsu-Akai guardaba los aceites de su inversión.

2. 1. 1. La constitución de la imagen-simulacro en *Los fantasmas del masajista* (2009) de Mario Bellatin

2. 1. 1. 1. Espectralidad, prótesis y fotografía en la narrativa de Mario Bellatin

La trayectoria del autor mexicano Mario Bellatin (1960) se compone por un trabajo que deriva desde la literatura hacia otras disciplinas como el teatro, la *performance* y el cine. Según Andrea Cote Botero, en *Mario Bellatin: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto* (2014), «para acercarse a la obra de Mario Bellatin es fundamental tomar en cuenta la diversidad de formatos y materiales que su obra involucra, pues la singularidad de esta integran a su escritura.» (Cote Botero: 2014, p. 1). Esta singularidad en su obra se observa el empleo, tanto de recursos narrativos vinculados al libro y la literatura, como también la incorporación de formatos que se alejan de la expresión verbal.

«La obra de Mario Bellatin se compone, por una parte, de libros en formato tradicional; por otra, incluye una serie de producciones híbridas, algunas individuales, otras, colaboraciones con fotografía, pintura, música, cine y teatro, experiencias que a menudo es posible documentar tan sólo parcialmente a través del vehículo del libro impreso.» (Cote Botero, 2014: 1)

Si bien las primeras publicaciones de Bellatin tienen lugar en editoriales independientes del Perú –Editorial Lluvia o Jaime Campodónico Editor–, como *Mujeres de Sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de Belleza* (1994), *Damas Chinas* (1995), es decir, publicaciones con un bajo número de ejemplares en circulación, se trata de obras que posteriormente han sido reeditadas bajo sellos con mayor visibilidad, como Editorial Alfaguara —donde se ha publicado la compilación de su trabajo en *Obra Reunida* (2005, 2013, 2014)— o Tusquets Editores —que ha reeditado, entre otros títulos, *Salón de Belleza* (1999). Lo que es un fenómeno recurrente en buena parte de la trayectoria de los escritores latinoamericanos, quienes visibilizan sus obras transitando por diferentes espacios de circulación, en el caso de Bellatin ha sido una posibilidad que el autor ha empleado para reformular sus libros, modificando en algunas novelas los aspectos de cada nueva edición.

Esto estrechamente relacionado con el trabajo que el autor ha desarrollado en otros campos, ya que, además de las publicaciones, el trabajo de Bellatin se expande hacia el arte contemporáneo, llegando a desarrollar diferentes *performances* e instalaciones:

«Completan el corpus de su producción actual los *performances* sobre escritura, la creación de una *Escuela Dinámica de Escritores* y el diseño de una editorial titulada *Los cien mil libros de Mario Bellatin*, una suerte de proyecto-marco que pretende contener dentro de un mismo sello la totalidad de los trabajos del autor.» (Cote Botero, 2014: 1)

Para Diana Palaversich (2005): «en el núcleo de este proyecto se encuentra el deseo de construir un universo ficticio absurdo y hermético, aunque absolutamente coherente, un mundo regido por lógica propia (...) como si fueran piezas de un mosaico, encajan perfectamente dentro de su *corpus* entero» (Palaversich: 2005, p. 11). Es decir, en primer lugar, en este universo ficticio que va más allá la narración literaria, es incorporada la autorrepresentación del cuerpo del autor, que emerge teatralizado desde el espacio de lo real como puesta a prueba de la ficción. En segundo lugar, en la medida que cada nueva edición incorpora cambios, no sólo de la visualidad y los aspectos gráficos que pueda aportar en cada nueva versión, sino en la disposición de su lectura del conjunto de su obra, ambos elementos describen una obra abierta que está constantemente reelaborándose y reciclándose. De modo que observamos la búsqueda del autor por utilizar cada publicación como piezas movibles e intercambiables de este conjunto mayor que componen sus libros, proponiendo, por ejemplo, la elaboración de dípticos, como es el caso de la reedición de *Los Fantasmas del masajista* en *La clase muerta* (2007) que, en conjunto a *Biografía ilustrada de Mishima*, altera la primera versión, a la que se sumaría el valor de complementariedad en la yuxtaposición de los relatos. En este sentido, «lo que importa no es necesariamente lo que ocurre sino cómo se manipula y estructura el material representado narrativa o visualmente.» (Palaversich, *Ibíd.*)

El uso específico de la imagen fotográfica, tiene un papel primordial, en tanto «muchos de sus libros incluyen fotografías que aluden a, complementan, matizan, oscurecen o

refutan el contenido lingüístico y semántico de los mismos.» (Arrieta: 2015, p. 259) Además de la visualidad y la estructura imbricada de su obra, uno de los temas más abordados de Bellatin es la representación del cuerpo físico: «las observaciones de quienes han reseñado sus textos con relación al tema, se pueden resumir en una sola frase: el autor está obsesionado con la presentación de los cuerpos deformados que existen en un universo frío, carente de emoción.» (Palaversich: 2005, p. 16). La corporalidad excedería los límites de una ficción cercana a la autobiografía y la imagen del autor a través de prótesis corporales, y que será material, además, para propuestas performativas o intervenciones en el espacio público.

La representación visual en el trabajo del escritor Mario Bellatin (México, 1970) no se define a partir de la figura del viajero que precede la modernidad de la cámara, tampoco utiliza el documento visual como denuncia de los efectos del proyecto modernizador, como se observaría en el trabajo de Diamela Eltit o Nona Fernández, íntimamente vinculadas a la revisión de los horrores de la violencia política latinoamericana. De forma que en la novela *Los fantasmas del masajista* —así también en los textos *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción* (2001) o *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003)— el empleo de la imagen como signo deíctico, denotaría la desterritorialización del discurso visual en el ejercicio de ocultamiento y descubrimiento de «lo real» que devela la ficción narrativa.

Como hemos indicado, una de las constantes que presenta la reunión de este conjunto de autores es la elaboración de un punto de vista arraigado en la figura del narrador autorreflexivo en primera persona; de modo que Bellatin, al igual que Fernández (2015), Eltit (1981), Bosch (2008) o Rimsky (2009), a pesar de representar distintas tendencias y generaciones, construyen la figura del narrador desde el espacio intermedio producido entre el potencial *grado cero de la imagen* —la semiótica visual ha definido la dimensión denotativa de las imágenes por los valores que constituyen la cultura del emisor y del lector y, por lo tanto, la hegemonía discursiva del poder—, la disposición

de un discurso amparado en la subjetividad del hablante, y el contexto de lectura — localización, tiempo, referente—.

Sin embargo, la tendencia paródica que Bellatin desarrolla se distanciaría, en primer término, en base a la desconfianza frente al documento visual que se ha cristalizado en torno a las imágenes durante el siglo XX, utilizando, en consecuencia, el humor, la parodia y el simulacro, elementos provenientes tanto de la tradición literaria como de las prácticas artísticas modernas y contemporáneas, las que insisten en desmaterializar (Guasch, 2000) sus procesos y poner en tensión el vacío del inconsciente óptico en un mundo dominado por imágenes. En este caso, es pertinente dirigir la mirada hacia los proyectos poéticos del siglo pasado, así como sus precedentes inmediatos: las vanguardias de principio de siglo, la postvanguardia de la década de los cincuenta y las neovanguardias de la década de los setenta en adelante, como se ha observado en el trabajo de autores como Juan Luis Martínez, Nicanor Parra o Joan Brossa.

En este sentido, la propia trayectoria de Mario Bellatin se compone por un trabajo performático y multimedial que deriva hacia distintas disciplinas, considerando no solo las fotografías donde el autor modela frente al ojo mecánico —posando junto a objetos ortopédicos en medio de escenografías provocadoras— sino que también los proyectos colaborativos, donde la corporalidad adquiere un peso específico. En palabras de Andrea Cote Botero:

«para acercarse a la obra de Mario Bellatin es fundamental tomar en cuenta la diversidad de formatos y materiales que su obra involucra, pues la singularidad de esta integran a su escritura. [...] se compone, por una parte, de libros en formato tradicional; por otra, incluye una serie de producciones híbridas, algunas individuales, otras, colaboraciones con fotografía, pintura, música, cine y teatro, experiencias que a menudo es posible documentar tan sólo parcialmente a través del vehículo del libro impreso» (Cote Botero: 2014, p. 1).

Esto se puede observar en la performance *Escritores duplicados: Narradores mexicanos en París* (2003), realizada en el Instituto de México en París y consistente en la invitación a los escritores Margo Glantz (1930), Salvador Elizondo (1932-2006), Sergio

Pitol (1933-2018) y José Agustín (1944), para preparar a cuatro personas que acudieron a un Congreso de literatura utilizando las identidades de los autores como sus «dobles literarios». El registro de esta actuación fue publicado por Landucci Editores con motivo de la exposición homónima³³ —*Escritores duplicados/doubles d'Écrivains*—. Este gesto paródico que busca transgredir el espacio literario del escritor también se observa en su participación en la Bienal *documenta13* (2012) con la obra *Los 100 mil libros de Bellatin*, la cual se transformó en «una suerte de proyecto-marco que pretende contener dentro de un mismo sello la totalidad de los trabajos del autor» (Cote Botero, *Ibid*)—. También se observa en el ciclo «Cine en vivo», consistente en la performance y proyección de la película *Salón de belleza* (2014), elaborada a partir de su novela homónima y que ha sido exhibida en directo con la participación en vivo de la compositora musical y la lectura del propio autor. Cada uno de estos proyectos se ha ramificado como vasos comunicantes entre la obra literaria de Bellatin y su performatividad plástica, donde la representación del cuerpo ocupa un lugar central: «las observaciones de quienes han reseñado sus textos con relación al tema, se pueden resumir en una sola frase: el autor está obsesionado con la presentación de los cuerpos deformados que existen en un universo frío, carente de emoción» (Palaversich: 2005, 16), en este sentido, el libro *Los fantasmas del masajista* nos permite observar la presencia —o ausencia— del cuerpo y la representación fotográfica como un conjunto sintomático de gran parte de los problemas que enfrente este proyecto literario.

En segundo lugar, además de la permanente comparecencia de la corporalidad del autor, se observa una constante reescritura de su obra, en donde Bellatin recicla, complementa y expande sus publicaciones anteriores, logrando un efecto de dispersión, diseminación y acumulación que nos retrotrae al ideal de la búsqueda de la totalidad romántica que persiste aun en las artes visuales, debido a la creciente multimedialidad de los procesos editoriales. Para Diana Palaversich (2005) «en el núcleo de este proyecto se encuentra el deseo de construir un universo ficticio absurdo y hermético, aunque absolutamente

³³ Organizada en el mismo Instituto de México en París, del 19 de septiembre al 1 de noviembre de 2003.

coherente, un mundo regido por lógica propia (...) como si fueran piezas de un mosaico, encajan perfectamente dentro de su *corpus* entero» (Palaversich: 2005, p. 11).

Esta tendencia dispone la relevancia de la función alegórica de la imagen, en este sentido, el uso específico de la propuesta fotográfica estaría en el centro de su obra, no solo porque «muchos de sus libros incluyen fotografías que aluden a, complementan, matizan, oscurecen o refutan el contenido lingüístico y semántico de los mismos» (Arrieta: 2015, p. 259), sino también porque conforman el espacio en común entre la visualidad y la performatividad que cruza las derivaciones de su trabajo interdisciplinar.

2. 1. 1. 2. Ausencia y simulacro en *Los fantasmas del masajista*

Los fantasmas del masajista (2009) es un breve libro cuyo protagonista relata los acontecimientos derivados de su experiencia en una clínica brasileña a la cual asiste para aliviar sus dolores. El texto se inicia de la siguiente forma: «Como algunas personas deben saber, cada cierto tiempo viajo a la ciudad de São Paulo para someterme a determinado tratamiento clínico.» (9) Esto incorpora un primer elemento relevante a lo largo de la propuesta de Bellatin, consistente en la desorientación hacia la figura del narrador-autor: «hago que me revisen el desequilibrio que me produce, especialmente en la espalda, la falta de antebrazo derecho» (ibíd.). Corroborando los elementos autoreferenciales que se suma a las constitución pública y la voluntad performativa de la figura del autor, se podría establecer cierta congruencia entre éste y la voz que toma lugar en el relato. Para Ángeles Donoso (2007), a propósito de textos como *El Gran Vidrio*, *Perros héroes* o *Salón de Belleza*, la presencia de la biografía del autor será algo constante:

«Las narraciones de estos personajes ponen asimismo de manifiesto el paradójico borde de lo autobiográfico, aquel borroso límite que separa la vida de la obra, la realidad de la ficción. (...) Estas ficciones son, como sus narradores, siempre incompletas, mutiladas y fragmentarias y se niegan a decirlo todo porque lo que revelan en la enunciación de sus

narradores es, precisamente, la imposibilidad de la inscripción total.» (Donoso, 2007: 108)

A partir de la alusión a su apellido y la condición de inmigrante que incorpora su biografía, Bellatin emplea su corporalidad a disposición de la verosimilitud de la narración. Del mismo modo, ofrece datos específicos que aumentan la localización del espacio: «La institución está ubicada en Vila Madalena...» (ibíd.), entre los elementos descriptivos que sitúan el marco del relato. Otro elemento que constituye la figura autoral es el escenario donde tiene lugar la historia del relato: una clínica de rehabilitación. A ella recurren pacientes que han perdido alguna extremidad y necesitan contratar las labores de un fisioterapeuta para superar el dolor, de modo que, nuevamente se incorpora la corporalidad en el centro del relato. Así también narra su relación con João, un terapeuta del mismo centro, quien describe su vida, la cual está íntimamente vinculada al oficio de declamadora de su madre, que se dedica a interpretar un cancionero de música popular, junto a la posterior muerte de la misma personaje. A partir de estas secuencias se desprenden los temas principales del texto, en primer lugar, surge la ausencia y el duelo, ya sea en la figura de los pacientes que asisten a la clínica para compensar el dolor provocado por la pérdida de alguno de sus miembros, como también en la figura de la madre del personaje João —el masajista—, cuyo testimonio da cuenta de un cuerpo que, a pesar de no sufrir ninguna pérdida física y ser el sujeto dispensario de la terapia, se ve alterado por la ausencia familiar, ya sea en los aspectos corporales, «su flacura repentina se debió a la tristeza que le produjo la muerte de su madre» (20), como en los acontecimientos de su vida. De esta forma los cuerpos padecen las diferentes fisuras que marcan sus propias ausencias, permitiéndonos observar un segundo elemento complementario, consistente en la presencia espectral de sus personajes. Por una parte, la personaje secundaria que comparte la clínica con el protagonista y que, al igual que él, recibe la terapia, es víctima de la dolencia médicamente definida como *Dolor de un miembro fantasma* —«sentir como si la extremidad aún estuviera ahí»³⁴—, provocada por la contracción de los músculos

³⁴ MedLinePlus, Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos. Disponible en: <https://medlineplus.gov/spanish/ency/patientinstructions/000050.htm>

posteriormente a la pérdida de su pierna, resintiéndolo la presencia mental del miembro, a pesar de la pérdida física, afectando el sistema nervioso. El narrador lo describe de esta forma: «me tocó, en el espacio contiguo al mío, el caso de una mujer a la que apenas unos días atrás le habían cercenado una pierna. Sin embargo, a pesar de la intervención, se quejaba de un dolor profundo en el miembro inexistente.» (Bellatín, 2009, 13) El dolor sólo es mitigado por la figura del masajista, que representa los valores del conocimiento y la intuición de quien, elevado a la figura icónica del «artífice», administra el lenguaje que complementa su terapia a través de palabras y sonidos que susurra al miembro de la paciente, logrando calmar sus dolencias. Es así cómo en su trabajo, además de la terapia física, la presencia espectral de la pierna ausente, es decir, como si el miembro aún se mantuviera en un plano físico. De manera que la figura ortopédica se duplica en los susurros del personaje, que se proyectan en el imaginario de la mujer logrando disimular la pérdida, y como alegoría del pacto de simulacro que se dispone en el universo abstracto de los sonidos y, al mismo tiempo, proyectado en la constitución del pacto de verosimilitud entre autor y lector.

En correspondencia a la personaje representada por la mujer que sufre el dolor fantasma, quien proyecta su pierna en un espacio imaginario, la presencia espectral se multiplica y se observa también en la figura de la madre del masajista y el animal doméstico—una lora— que la acompañó durante sus últimos días. El narrador señala:

«muchos vecinos creen que el fantasma de la madre muerta está presente en el cuerpo del ave. Algunos consideran ya a la lora como si fuera su madre. De la misma manera como la mujer que sufre de dolores terribles en una pierna inexistente, João parece contar ahora también con una madre fantasma.» (68-69)

En este punto, la historia vuelve a reflejar la relación entre ausencia y espectralidad. Al morir la madre, su presencia reencarnará en la voz del animal, puesto que el ave imitará los sonidos de la madre como un eco prolonga al punto de suplantarla, afectando el imaginario de los vecinos y el grupo de mujeres declamadoras que acompañarían a la madre antes de morir.

De igual forma, la figura de la prótesis estará presente en distintos momentos expresándose en su sentido de simulacro. Es así como se observa que el protagonista intenta ocultar, disimular, la ausencia de su propio miembro: «Yo, de alguna manera, deseo pasar por alto casi todo el tiempo los malestares físicos que me suele causar mi falta de antebrazo. Trato de hacer ver, a mí mismo y a los demás, como que no existe tal anomalía» (26). En consecuencia, se podría afirmar que «lejos del pensamiento platónico que valida la copia del modelo para condenar los fantasmas, los simulacros, en Bellatin asistimos a un continuo juego especular en el que la confusión, la identificación con otros personajes es constante.» (López Alfonso, 2015: 140) La memoria se traslada a los documentos que conservan y archivan los dispositivos, que surgen como una nueva prótesis, en este caso través del aparato de sonido, una contestadora automática para el teléfono que suplanta la voz del masajista y acumula los mensajes que más tarde revisará en la ausencia del interlocutor. Este mismo aparato es el puente entre la mujer que acude a los servicios del masajista para aliviar sus dolores y la presencia fantasmagórica de la madre, debido al rol del ave frente a la ausencia de la mujer muerta:

«La mujer de la pierna fantasma había llamado varias veces al teléfono de su casa. Necesitaba con urgencia las palabras del masajista. (...) Mientras estuvo tapada en su jaula, la lora escuchó la infinidad de mensajes emitidos por la mujer, y los empezó a repetir desde la noche en que João llegó a la casa portando las cenizas de su madre. Parece que desde entonces el animal se desató, pues repitió esa misma noche, casi ya al amanecer, las estrofas completas de la canción de Chico Buarque.» (66-67)

En el origen de este juego de proyecciones, la presencia de la madre del masajista como *artista de la voz* es el puente entre una cultura que se reproduce a sí misma, como el aura benjaminiana que se diluye en un entramado de discursos, puesto que, en su oficio de declamadora, en vez de utilizar composiciones literarias de la tradición poética, emplea canciones populares que transforma en su representación, ya que altera la sonoridad de las canciones que reproduce. El desplazamiento que ofrece la fábula se constituye, a su vez, como reverberación de una voz ajena que reelabora en un código descontextualizado de su representación original, producido por la alteración de su significante.

«*Los fantasmas del masajista* (2009) se construye (...) a partir de repeticiones con variantes del mismo texto, que, finalmente, implican un cambio de sentido. Además de atentar voluntariamente contra la linealidad discursiva, la ostentación del bucle textual llama la atención sobre el carácter de artefacto del texto (...) La pretendida espontaneidad e improvisación del *happening* solo pueden ser traídas a la escritura mediante su simulación.» (Quesada, 2015: 315)

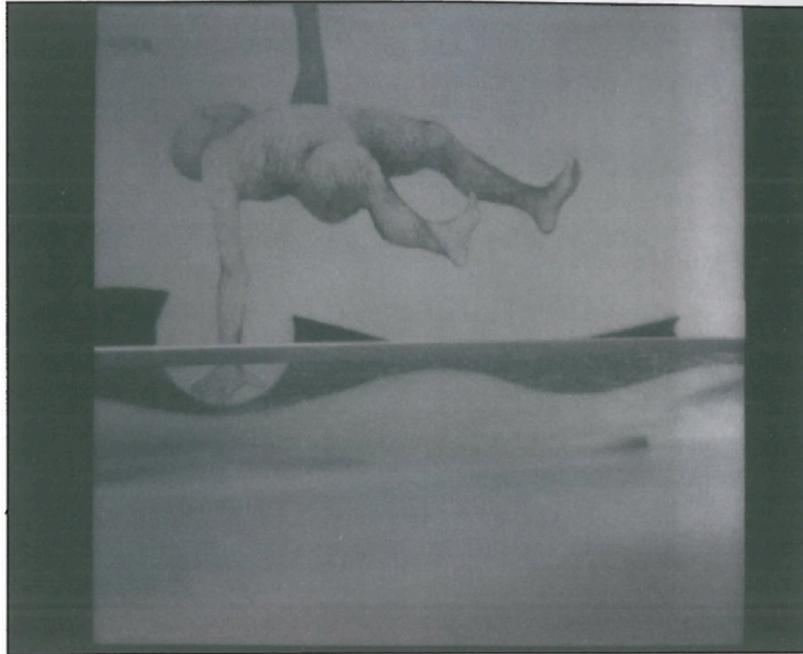
Esta simulación se prolonga y se complementa con la disposición de las imágenes incluidas hacia una segunda parte del texto, aisladas en su conjunto como un corpus paralelo, cuyo orden permite observar la serie de imágenes como un espejo que refleja el itinerario de la narración. Mientras la distribución del relato sigue una organización visual similar al caso de *Shiki Nagaoka*, «solo al final, al encontrarnos con las fotografías que supuestamente deberían sancionar el carácter real y documental del texto, el lector percibe el juego narrativo de fotos y palabras por el que ha sido paseado.» (Arrieta, 2015: 267). Si en *El jardín de la señora Murakami* (2000) el autor incluye una serie de citas complementarias al texto, tan incorrectas como imaginarias, proyectando la condición ficticia de sus materiales, se afirmarían que «en otras obras — *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *Perros héroes* (2003), *Los fantasmas del masajista* (2009) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009)—, este apéndice textual ha sido sustituido por otro de carácter fotográfico.» (López Alfonso: 2015, p. 54) Fundamentalmente en *Shiki Nagaoka*, esta disposición ya estaría presente, siguiendo un modelo similar aplicado a *Los fantasmas del masajista*, de modo que «ese es precisamente el efecto ambiguo que producen la serie de fotografías incluidas al final del libro: desde una supuesta documentación y aumento de la verosimilitud a contradicciones visuales y narrativas que llevan a una clara consciencia de estar siendo engañados con una ficción.» (Arrieta: 2015, p. 266)

Al igual que la mayoría del conjunto de obras de este corpus —exceptuando casos como Ronsino (2011, 2015)—, se incorporan paratextos verbales que sitúan cada imagen. En el caso de *Los fantasmas del masajista*, a diferencia de la mayor parte del conjunto, los espacios interiores adquieren mayor preponderancia: sea la clínica, el apartamento de João, e incluso el espacio onírico. A pesar de lo anterior, la imagen fotográfica es un

documento presentado como prueba borrosa de la realidad, como se observa en la fotografía sobre la ilustración de una figura humana en posición horizontal suspendida en el aire, de la cual se desprende el texto: «Clínica especializada en personas que han perdido o están por perder algún miembro.» (2009, p. 73). El dibujo representa el miembro cercenado a través de la composición una de las extremidades. Esta extracción provocada por el marco parece obra del azar inherente del dispositivo, el cual dispone en el espacio central aquello que comúnmente está relegado al fuera de campo. Este descentramiento es usual en la propuesta de Bellatin, cuya tendencia a utilizar los diferentes modos de representación como insumo del universo ficcional, no logra constituir una deriva del relato, ya que su función como documento se reduce como confirmación del sentido alegórico de la narración: «el relato verbal resulta tan poco fiable como el fotográfico con sus desenfoques, borrones y lejanías. Los pies de foto terminan por exhibir el simulacro.» (López Alfonso: 2015, p. 57) La imagen fotográfica, por lo tanto, sanciona aquello que el relato asegura, proyectando la figura deslocalizada frente a un dispositivo que no puede certificar la huella de la realidad, definida como una experiencia inédita y azarosa.

Es evidente que la imagen no agrega nueva información y se oscurece en su ilegibilidad como signo visual, ya que sólo emerge el cuerpo suspendido y descentrado de una composición cercana a los dibujos oníricos de algunos artistas del surrealismo, entre otras posibles referencias. De forma que la deslocalización de la imagen se opone al carácter descriptivo con el que se acumulan los datos de la clínica de rehabilitación. Sin embargo, este tipo de imagen insistirá en conformar una doble presencia fantasmal, ya que, siguiendo este patrón de lectura, ninguna fotografía cumplirá una función referencial asociada a un índice que corrobore aquello a lo que alude la imagen; dicho de otro modo, no existen elementos en la imagen que proyecten, alteren y amplíen el sentido del relato, ni de forma alegórica o imponiendo un nuevo código de lectura, por el contrario, la imagen clausura un universo referencial que se agota en sus múltiples proyecciones internas, que vienen determinadas por la narración.

«Clínica especializada...»
En *Los Fantasmas del masajista*, Mario Bellatin, 2009, p. 73



Clínica especializada en personas
que han perdido o están por
perder algún miembro

«Espacio para...»
En *Los Fantasmas del masajista*, Mario Bellatin, 2009, p. 74



Espacio para las camillas
individuales

74

«Mortaja que las...»
En *Los Fantasmas del masajista*, Mario Bellatin, 2009, p. 85



Mortaja que las declamadoras
ofrecieron a João

«Lugar vacío...»

En *Los Fantasmas del masajista*, Mario Bellatin, 2009, p. 75



Lugar vacío dejado
por la pierna mutilada

75

La fotografía reproduce una construcción visual opuesta al marco de inconsciente óptico que los dispositivos han dispuesto en esta época como representación de lo real. Esto se puede observar en las imágenes que corresponderían al interior del sanatorio —«Espacio para las camillas individuales» (74) (Anexo 7)— y la indumentaria funeraria que las declamadoras confeccionan para la madre —«Mortaja que las declamadoras ofrecieron a João» (85) (Anexo 8)—, donde su función no consiste en corroborar el testimonio, no solo debido a la insuficiencia de la imagen como documento certificador de un índice o de una experiencia, sino porque opera como prueba de un gesto y una posición corporal de la mirada, fijada en un marco específico de composición. En este caso, se proyecta la mirada individual que certifica la experiencia subjetiva —irrepetible—, que busca singularizarse, empleando el dispositivo como un medio expresivo que representa la proyección del cuerpo que lo porta. Esta propuesta sería el eje central del proyecto plástico de László Moholy-Nagy (1895-1946), precursor del movimiento artístico alemán llamado *Nueva visión* —Neues Sehen o Neue Optik—, que durante los años veinte del siglo pasado reivindicó la fotografía como medio expresivo para desarrollar una búsqueda artística, influyendo en movimientos posteriores que mantuvieron algunos de estos aspectos como la *Fotoform* y *fotografía subjetiva* de Otto Steinert (1915-1978).

«Lugar perfecto...»

En *Los Fantasmas del masajista*, Mario Bellatin, 2009, p. 94



Lugar perfecto
para saltar al vacío

2. 1. 1. 3. La imagen del vacío en *Los Fantasmas del masajista*

Si la fotografía no ofrece un contacto con lo «real», ya que lo real radicaría en el plano del desplazamiento físico y óptico de su emisor, puesto que el índice y sus referencialidades se conformarían únicamente desde los discursos de la subjetividad, ¿cuál es su relación con la narración? La imagen fotográfica en el trabajo de Bellatin, al mismo tiempo que fracasa como documento certificador de la realidad, expresa los potenciales hiatos de la narración y la irrepresentabilidad del *vacío* en la dimensión ortopédica del aparato, como lo sugiere la imagen que cierra el libro, consistente en la fotografía del forado de una superficie de concreto que permite entrever parte del esqueleto metálico que envuelve la construcción industrial. El pie de esta figura señala: «Lugar vacío dejado por la pierna mutilada» (75) (Figura 9). Esta nueva vinculación a la idea ortopédica del aparato, es representada por la fotografía como «una prótesis retórica que se ubica en el lugar del referente del texto pero sólo para regresar la función referencial al vacío y para cortar el vínculo con el afuera, proscribiendo una interpretación única y definitiva.» (Cote Botero, 2014: 215)

De modo que el anclaje a los paratextos que sitúan cada toma, se contraponen a la ubicuidad inexacta de cada imagen, interrumpiendo cualquier posibilidad de paisaje, tematizada y tipificada como una marca extraordinaria que se corresponde con la dimensión alegórica del objeto encontrado. En este sentido, este rasgo caracterizará el compendio fotográfico que ofrece el autor, como se observa en cada pie fotográfico, categorizando tipográficamente las imágenes de la siguiente forma: «Clínica especializada...», «Espacio para las camillas...», «Lugar vacío...», «Hombre que todavía guarda...», «Madre de mi terapeuta favorito», «Joven que asesinó a...», «Cantantes brasileños», «Edificio del que cae el protagonista de...», «Lora que João le regaló a su madre...», «Juguete para loros», «Punto de la ciudad donde comenzaron a instalarse los karaokes», «Parque donde suelen reunirse los declamadores», «Mortaja...», «Presidenta de la sociedad de Declamadoras», «Urna...», «Habitación de la madre de João», «Espalda de João...», «Local de karaoke...», «Mujeres de edad

madura que acostumbran acudir vestidas de muchachas a las fiestas populares», «Cantante Waldick Soriano», «Vecinos de João que aseguran escuchar en forma constante la madre muerta», «Lugar perfecto para saltar al vacío». En este conjunto de índices destaca una especificidad descriptiva que, como se ha señalado, no puede ser corroborada por el estatuto documental de la imagen, tan irrepresentable como singular.

El desplazamiento físico de los protagonistas establece un discurso en torno al viaje, comprendido por sus personajes en un permanente ir entre la intimidad del recuerdo y un exterior físico, cercano a la fábula representativa de la novela del viaje interior. En este punto, es necesario detenerse en la voluntad tipológica inherente a la figura del narrador viajero-explorador, quien agenciaría un mundo inabarcable, en permanente descubrimiento, a través del cuaderno de notas o la diseminación fragmentada de la reproducción visual.

Esta voluntad tipográfica ha sido apropiada como uno de los principales métodos para el proyecto fotográfico que instauraron los autores a finales del siglo XIX, siendo reutilizados por los proyectos artísticos de las vanguardias históricas de principios del siglo XX. De este modo se enmarca la presencia del fotógrafo francés Eugène Atget (1857-1927) a partir de la recuperación y tematización de su archivo posteriormente a su muerte, el cual abrió un nuevo camino que se vería reflejado en las rutas dominantes de la estética visual en occidente durante la primera mitad del siglo XX. Para Rosalind Krauss (2002), la gran idea de la obra de Atget, sistematizada a partir de la numeración del artista que operó como un «catálogo de temas fotográficos», constituiría «el retrato colectivo del espíritu de la cultura francesa, lo que sin duda recuerda el proyecto de Balzac con *La comédie humaine*.» Para Krauss, así como Balzac desarrolló su proyecto realista, Atget se «convirtió en el gran antropólogo visual de la fotografía» (Krauss, 2002: 54). El trabajo de Breton y el interés de los surrealistas no se agota en el empleo del archivo atgetiano, sino que se puede ver cristalizado en las propias publicaciones de los escritores de vanguardia, en donde *Nadia* se enquista como el epítome de este marco de producción.

Fotografía de la *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève*, Eugène Atget, 1924



Fotografía de la Magasins du Bon Marché, Eugène Atget, 1926-1927



Durante las primeras décadas del siglo, la interpretación benjaminiana del potencial de las fantasmagorías de Atget convivirían con la *Neue Sachlichkeit* o Nueva objetividad, la cual ha sido definida de la siguiente forma:

«un movimiento que propugnaba la mera descripción de la realidad en contra del sentimentalismo del *arte burgués*. El artista, según esos principios, debía trabajar para restituir de forma clara y precisa las cosas, la gente y la naturaleza. A un mundo nuevo singularizado por la sunción del progreso técnico y científico, debía corresponderle un arte igualmente tecnológico.» (Fontcuberta, 1997: 106)

Por consiguiente, la tendencia de *Neue Sachlichkeit* predominaría en el desarrollo de una estética directa a partir de métodos tipológicos que aspiraban a lograr «una misma exigencia de neutralidad, de un mismo retorno reflexivo sobre la función documental de la imagen, de un mismo proceder de clasificación y de serialización» (Baque, 1998: 131). Una estética aséptica y distanciada de los objetos de la realidad a través del aparato tecnológico, que fue capitalizada por el proyecto tipológico de los artistas Hilla y Bernd Becher en la escuela de Bellas Artes de Düsseldorf, irradiando a parte importante de la fotografía conceptual y el arte contemporáneo desarrollados desde las neovanguardias de la década del setenta en adelante —influyendo en las obras de los artistas Candida Höfer (1944), Thomas Struth (1954), Andreas Gursky (1955) o Thomas Ruff (1958)—, y determinando la estética que observamos en el corpus de novelas que han incorporado la imagen fotográfica.

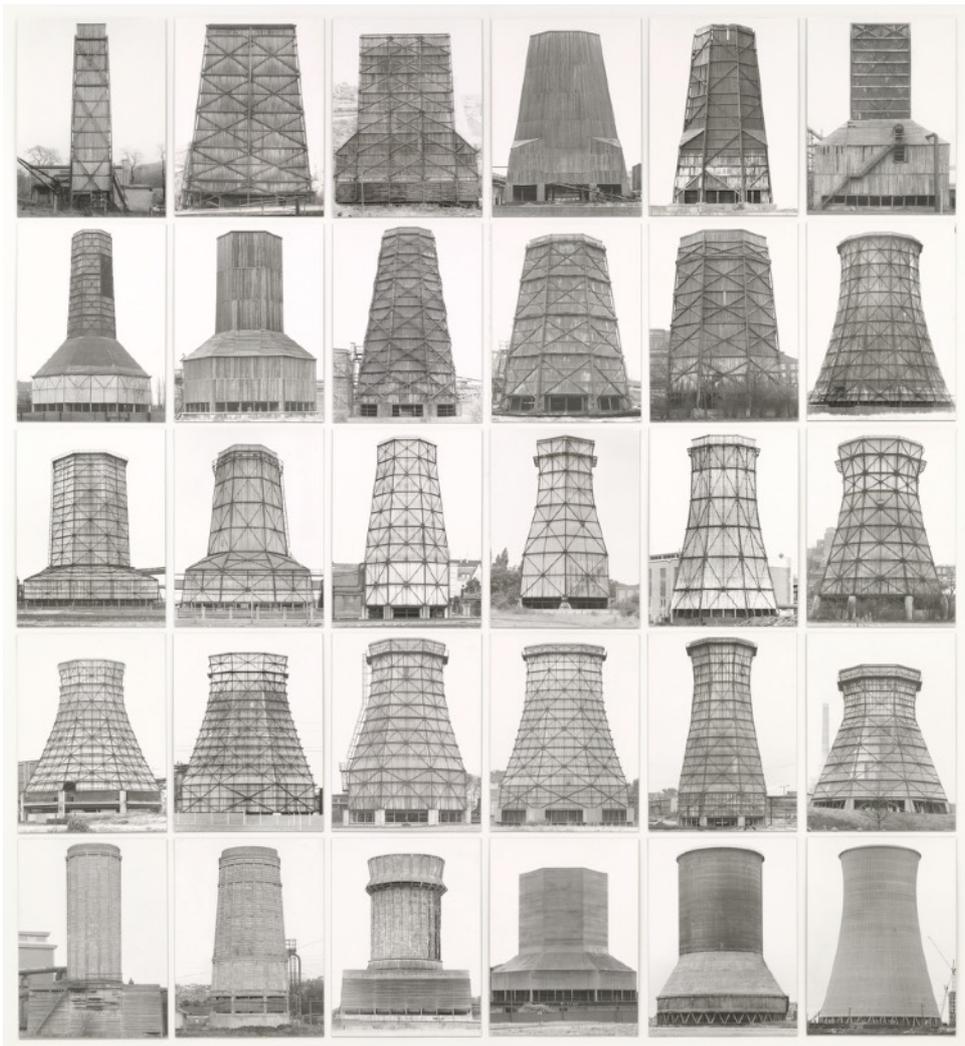
En el caso de Bellatin, por un lado, observamos esta actitud tipológica, y por otro, el diálogo aparentemente antitético con la estética documental heredada de la *Nueva visión* —*Neues Sehen* o *Neue Optik*— de Moholy-Nagy, y *Fotoform* y *fotografía subjetiva* de Otto Steinert, como ya hemos indicado, provocando un descentramiento frente a la condición documental de la fotografía, desde la enunciación de lo real que habitaría el archivo. La estética fotográfica utilizada por Bellatin dialogaría con ambas propuestas, fijando un discurso se complementa en la contradicción y la paradoja:

Em um primeiro momento, pode parecer que as fotos procedem a ilustrar e a esclarecer a narrativa fragmentada e repetitiva. Porém, ao dialogar com cada uma, o leitor percebe

que entrou em um jogo no qual o riso e o drama embaralham as referências e constroem outra narrativa cuja construção de sentido só se faz por meio do imaginário e das sensações provocadas. (Fernandes, 2014: 190)

En consecuencia, y siguiendo la lectura de Fernandes, la imagen no refuerza la verosimilitud del texto, por el contrario, sitúa en su centro un espacio abierto para las múltiples interpretaciones del lector; en este sentido, el autor señala: «Establezco un choque como el que quiero crear respecto a los temas que trato y la forma, que supuestamente es contraria. Trabajar estas imágenes tiene que ver con este choque. De pronto estar con un texto y ver imágenes que van potencializando o contradiciendo o engañando cada vez más.» (Hind, 2004: 199).

Anonymous Sculpture, Bernd Becher & Hilla Becher, 1970



Collage fotográfico

Nueve contactos en blanco y negro sobre cartón blanco, László Moholy-Nagy, s/f.



De modo que, a la luz de la relación con las vanguardias históricas, la operación que despliega Bellatin en *Los fantasmas del masajista* será sintomática en su obra, tanto por la diversidad de materiales que conforman su proyecto, como por la correspondencia de los mismos materiales hacia una revisión crítica de los dispositivos que la producen, como es el caso de la disposición tipológica y la no correlación entre significado y significante:

«La relación que Bellatin establece con Joseph Beuys (*Lecciones para una liebre muerta*, 2005) o con Marcel Duchamp (*El Gran Vidrio*), la tendencia a la performance y al *happening*, o la pretensión de generar escenas de presente en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) nos hablan de esa voluntad por crear construcciones que pugnan por entronizar la instantaneidad del presente y por desproveer a la obra artística de aureolas, por desacralizarla.» (Quesada, 2015: 313-14)

En consecuencia, el pie de la última imagen del texto indica: «Lugar perfecto para saltar al vacío» (94) (anexo 10), al tiempo que la imagen presenta la vista panorámica de una costa marítima y la quebrada de un cerro que limita con las olas al final de un acantilado. El autor no incorpora información que permita localizar el espacio y, por el contrario, recurre a una composición que bien podría situarnos en el universo romántico de Carl Gustav Carus o Caspar Friedrich. Del mismo modo, en concordancia con la narración, la alusión tiene su correlato en la letra de la canción *Construção*, compuesta por Chico Buarque en 1971, que relata la muerte de un obrero que muere resbalando desde un edificio en construcción, la cual es utilizada por Bellatin como parte del cancionero que declama la madre del personaje João, a pesar de su reticencia en hacerlo. Como una pregunta abierta, la fotografía proyecta la mirada hacia el interior de una postal romántica atemporal, donde la naturaleza intempestiva se abre frente a un horizonte lejano, representando la proyección de cualquier destino turístico exótico, apartado e incluso idílico. Sin embargo, esta sería la única imagen del texto que suprime las huellas humanas frente al lente —distintas a la gestualidad que exige el disparo del aparato— como una advertencia sobre una realidad domesticada en la época determinada por los dispositivos, la señal de un punto de no retorno representada en la propia idea de salto.

2. 1. 2. La fotografía como parodia en la novela *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo

El escritor español Antonio Orejudo (1963), ha sido profesor de literatura española en diferentes universidades locales y extranjeras, en las cuales se ha dedicado a la labor pedagógica y académica, del mismo modo ha ejercido la crítica literaria en prensa especializada. Corresponde a la generación de escritores nacidos en la década 1960, junto a escritores entre los que se encuentran Javier Azpeitia (1962), Eloy Tizón (1964), Lucía Etxebarria (1966) y Juan Bonilla (1966), quienes comenzaron a publicar desde la segunda mitad de la década de los ochenta, y principalmente durante la década de los noventa. Destacan por ser la primera generación posterior al periodo histórico de la Transición a la democracia en España, y por conformar un conjunto diverso de autores, los cuales trabajaban desde temáticas opuestas que varían desde la distopía y la ciencia ficción hasta el intimismo.

Orejudo ha publicado *Fabulosas narraciones por historias* (1996, 2007), con el que obtuvo el Premio Tigre Juan; *Ventajas de viajar en tren* (2000); *La nave* (2003); *Reconstrucción* (2005); *Un momento de descanso* (2011); *Los cinco y yo* (2017); *Grandes éxitos* (2018); un conjunto de novelas en las cuales transitan las voces que relatan historias entrelazadas en distintos tiempos y personajes, a través de las cuales explora la psicología de sus narradores. Entre los principales recursos que singularizan su propuesta, destaca el uso del humor y del uso de diferentes tiempos de narración, como se observa en los relatos asociados a los recuerdos de sus protagonistas, como lo observaremos a continuación.

Un momento de descanso (2011) es la cuarta novela de Orejudo, nuestro interés en ella radica en que utiliza imágenes fotográficas a lo largo de su narración. Hemos observado que su inclusión corresponde a un uso paródico, desde su dimensión como huella de lo real. Aunque el juego ficcional se agota rápidamente, nos permite insistir en esta

primera tendencia que emplea la fotografía como un «trampantojo». La función paródica de la imagen contrasta con algunos oscuros episodios narrados, pero refuerza la perspectiva cómica desde la cual el narrador relata los acontecimientos. Esta perspectiva está organizada en tres actos, siguiendo la idea de viaje y deslocalización que sufren sus personajes. Este libro relata las andanzas de un profesor de literatura en Estados Unidos a partir de los recuerdos que detona el encuentro con el personaje de Arturo Cifuentes, un antiguo amigo del protagonista en la Feria del libro de Madrid, luego de diecisiete años sin verse. Este acontecimiento es el pie forzado para desarrollar una narración que utiliza distintos tiempos de historia, debido a que los recuerdos articulan un relato sobre la reciente experiencia del personaje protagonista trabajando en una universidad extranjera. Esta actualización de la memoria le permite confrontarse a escenas que oscilan entre la violencia de dos profesores que se suicidan hasta la frivolidad de los contrasentidos de la academia estadounidense y española. La parodia es el principal mecanismo que utiliza al momento de narrar los acontecimientos, a través de exageraciones, como también de los juicios permanentes que describen un escenario poblado de cuerpos anémicos:

«Sí, reían, pero Cifuentes sabía que estaban tristes. Iris, Gloria, Ovid, el andaluz de largas patillas y el resto de los estudiantes graduados. Y por supuesto sus colegas. Todos ellos eran zombies, me lo dijo varias veces a lo largo de la comida. Zombies que en diferente grado pero sin excepción presentaban ese estrato de profunda melancolía sobre el que todos los profesores extranjeros, y en particular los meridionales, han construido su nueva identidad.» (2011, p. 31)

La escena se inicia en la descripción de los personajes correspondientes a una escena usual al interior del departamento de una universidad. Estudiantes, egresados y profesores universitarios locales y extranjeros, se congregan como zombies, la recurrente figura del antagonista en las películas de terror del cine de serie B, una imagen con la cual alude a estas personas como seres sin vida que se mantienen como espectros, vacíos de sentido y de voluntad, y de cuya vida sin sentido solo se desprende la melancolía que relata el narrador.

El narrador hastiado repite la fórmula en diferentes secuencias a lo largo del libro, pues negando su propia melancolía desarrolla un incómodo viaje de retorno, intentando negar la alegoría homérica del viaje del héroe que retorna a casa, aunque de forma parcial, porque la residencia del protagonista está situada fuera del tiempo, no particularmente de este tiempo histórico, como lo señala en diferentes ocasiones, sino de cualquier otro tiempo, como resulta usual en la figura del melancólico.

De manera que la novela está dividida en tres secciones: «Aparece un fantasma», «Cómo me hice escritor» y «La felicidad del hombre descansado». En la primera sección el autor solo interrumpe el texto con la reproducción de una canción cantada por uno de los protagonistas: «El hombre repeinado del Buick azul...» (2011, p. 23), el cual es incorporado como una exageración del discurso paródico. En la segunda sección, el autor interrumpe la narración incorporando dos fotografías, una que refiere a una escena usual en un bar, donde la cámara registra a un conjunto de sujetos que pasan el tiempo bebiendo cerveza reunidos en torno a una barra. El siguiente registro, correspondería, según el narrador, a la fotografía digital del *Poema del Mio Cid*. Sean o no reales ambos registros, no es posible asegurarlo como un certificado de realidad debido al pacto ficcional inherente a la imagen. Sin embargo, ambos certifican un estado de existencia de los acontecimientos narrados y comparecen como huellas de que supuestamente es lo real. No se oponen al sentido del texto, y su función es reafirmativa, ya que las características visuales asociadas al ruido de cada registro dan cuenta de una época y de un sistema de técnico.

«bar de la calle Huertas, [...] en Madrid...»

Un momento de descanso de Antonio Orejudo, 2011, p. 96



«otra fotografía antigua: una multitud de supuestos estudiantes sobre la escalinata de un edificio monumental. Aunque no era muy nítida, podía distinguirse una hilera de curas en primera fila, pero nada indicaba que se tratara de un colegio», *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo, 2011, p. 148



«una fotocopia sin valor legal [...]»

Un momento de descanso de Antonio Orejudo, 2011, p. 149

L 0058176895 087

REGISTRO CIVIL DE *Ciudad* Certificación Gratuita
Ley 21/1987 de 28-10

DADOS DEL INSCRITO:

Nombre *ELADIO*
Primer apellido *CASTILLO*
Segundo apellido *DE LA*
Sexo *Varón*
Hora de nacimiento *hora cuarta y cinco*
Día *cinco* mes *junio*
Año _____
Lugar *Madrid*

PAADRE: D. *Bartolomé Castillejo Us. z*
hijo de *Bartolomé*
y de *Maria de los Mercaderes*
nacido en *Salamanca*
el _____ de _____ de _____
Estado *España* Nacionalidad *España*
Domicilio *Alfonso XIII* Profesión *Trabajador*

MAADRE: D. *Josefelle*
hija de *Francisco*
y de *María*
nacida en *Nueva York*
el *23* de *Septiembre* de *1910*
Estado *España* Nacionalidad *España*
Domicilio *Alfonso XIII* Profesión *Traductora*

MATRIMONIO DE LOS PADRES: *Según consta en el libro de familia*

Día celebración _____
Mes _____ año _____
Lugar _____
Tomo _____
DECLARANTE: D. *Pascual Ortega del Pozo*

La primera fotografía es el resultado de una búsqueda de archivos en el departamento de uno de los personajes —Cifuentes—, la cual nos informa del registro de una escena usual, la cual es descrita como un hallazgo de la siguiente forma por el narrador en el párrafo previo a la inclusión de la imagen: «Había descubierto cosas increíbles. En aquel apartamento tenía toda la documentación. Papeles, por supuesto, pero también videos y fotografías. Viejas fotografías como ésta, que había aparecido mientras investigaba.» (2011, p. 96) Para proseguir en el párrafo siguiente de la siguiente forma: «Solté una carcajada al verla. ¿De dónde diablos la había sacado? Cifuentes es el que está de espaldas y yo soy el que está bebiendo. Estamos con otros compañeros de carrera en un bar de la calle Huertas, casi esquina con Recoletos, en Madrid.» (Íbid.) De modo que nuevamente vemos reiterado la estética bretoniana, a través de la cual intenta establecer una mistificación de los protagonistas. La imagen y el texto nos señalan un lugar, un tiempo histórico y un tiempo personal intrahistórico. La imagen es impresa siguiendo una estética análoga, tanto por el formato rectangular como la apertura del diafragma que permite el ingreso de la luz al lente desde la esquina superior derecha. Todos los indicios nos disponen frente al registro de una época, incluyendo las vestimentas y la apariencia de los cuerpos que son fotografiados. Esto se reitera en el recorrido de lectura de cada una de las imágenes corresponde a su dimensión icónica. Ellas no certifican ninguna realidad que el lector pueda comparar con la realidad, porque las imágenes nos muestran una entre muchas posibilidades de realidad, pero que no son cotejables con ningún índice o referente, dada la ilegibilidad de la imagen. El índice de la imagen se encuentra anclado al texto, y la presencia o no de la imagen fotográfica a lo largo de la narración no pone en cuestión la verosimilitud del relato.

Su objetivo, sin embargo, no radica allí, sino que es un mecanismo de repetición y de exageración a través de la dimensión alegórica de la imagen. La fotografía comparece aun como un certificado inapelable, en cuanto, como hemos descrito en capítulos anteriores, no persiste cómo huella de la realidad, sino del punto de vista de una mirada y de la posición histórica y contextual de esa mirada.

A diferencia de Bellatin, el autor dispone las fotografías entre medio de la narración y utiliza el registro en monocromo en blanco y negro. A pesar de lo anterior, por contraparte, comprobamos que existen más similitudes que diferencias entre ambos proyectos. En concordancia con el proyecto de Bellatin, Orejudo no utiliza la imagen como una resistencia a la legibilidad de la novela, la imagen en sí misma es ilegible sin sus textos. Por lo tanto, cada imagen es reafirmativa respecto a los acontecimientos y certifican un punto de vista. Esta punto corresponde a la de exacerbar las condiciones de una época que transita entre los dispositivos técnicos análogos y digitales. Los primeros aparecen como la marca de una época que desaparece, así lo vemos en la suciedad de las copias, su falta de legibilidad, la mala calidad de la copia no permite observar el documento como un certificado, es decir, como un elemento que incorpore o niegue pruebas que verifiquen su veracidad. El tamaño y profundidad tonal, así como el ruido deliberado sobre la grilla se conforman como parte de los relatos de cada una.

En la tercera sección, observamos seis fotografías que registran documentos: las primeras dos imágenes corresponden a copias de otras fotografías, las que capturan dos retratos grupales (2011, pp. 147 y 148). Estas imágenes son integradas a través del siguiente discurso de la figura del narrador, quien describe la escena en la que dos personajes ingresan a una casa ajena con el fin de desvalijar, a través de las huellas de su morador, los recuerdos: «Tampoco había cuadros allí, pero sí una lámina, una fotografía antigua enmarcada y colgada de la pared. En ella se ve a un cura señalado con una equis en medio de un grupo de chicos de diferentes edades. Seguramente Florencio Castillejo era uno de aquellos niños [...]» (2011, p. 147)

Ningún personaje asegura ninguna certeza sobre el origen de la image, lo que se vuelve a repetir inmediatamente después, donde el autor incorpora el segundo retrato colectivo y vuelve a intercalar otro párrafo descriptivo antes de la siguiente imagen aludida en el texto:

«Sentada frente al monitor, Mariona contemplaba otra fotografía antigua: una multitud de supuestos estudiantes sobre la escalinata de un edificio monumental. Aunque no era

muy nítida, podía distinguirse una hilera de curas en primera fila, pero nada indicaba que se tratara de un colegio, que era lo más probable, o de otra institución, ni dónde se encontraba.» (Íbid., p. 138)

Este siguiente párrafo, a diferencia del primero, demuestra mayor consciencia respecto a la condición de la copia física de la imagen, cuya ilegibilidad impide utilizarla como certificado mimético de lo real, pero sí nos señala el punto de vista del narrador, quien se refiere a la imagen como un certificado de experiencia compartido con el lector.

Del mismo modo el autor reproduce copias de periódicos de épocas antiguas, de documentos del registro civil (p. 149), certificados de defunción (2011, p. 150), y la reproducción de la pieza musical *Gaudeamus igitur* (2011, p. 203). Este último documento corresponde a la transcripción sobre el pentagrama del famoso y antiguo himno universitario europeo por antonomasia, el cual insiste en confirmar ilustrativamente el sentido de la narración por fijar en otro material lo aludido por los acontecimientos.

Cada una de estas imágenes cumplen la misma función que las fotografías de la primera sección. En primer lugar, interrumpir el texto, confirmar el interés de la narración por situar los acontecimientos relatados en el espacio de lo verosímil. Sin embargo, como hemos señalado, no dota a relato de nueva información ni confirma lo que asevera el mismo narrador, como lo observamos en el siguiente pasaje, en el cual el narrador alude a las propias fotografías que el autor reproduce a lo largo del texto:

«El ordenador estaba muy bien protegido contra intrusos, y Mariona, que aunque no era una hacker de primera, sí se manejaba bien con las máquinas, fue incapaz de reventarlo y entrar. No obstante, encontraron algo mejor que las sobrevaloradas entrañas de una computadora. Encontraron una caja de zapatos llena de papeles: títulos académicos, certificados de estudios, méritos docentes, currículos... y tres documentos que a juicio de Cifuentes eran definitivos (...) Aunque el primero de ellos era una fotocopia sin valor legal, demostraba según Cifuentes la existencia negada por el juez, de un Claudio Castillejo nacido en 1905.» (148-49)

El valor de la fotografía es el de señalar el espacio dentro de la ficción, donde lo real verifica los acontecimientos narrados a través de la prueba, la cual es fijada en la

imagen como el certificado «definitivo» al que alude el personaje. Además de la posición del narrador como un investigador, el cual expone los objetos encontrados — las fotografías— que supuestamente corresponden al espacio ficcional, como una materialización de lo real. La limitación de esta lectura se ve afectada por la imposibilidad de los documentos utilizados por el autor de incorporarse como algo distinto a una prueba, reducidos a corroborar el punto de vista y el tiempo del narrador. En este sentido, volvemos a la figura de la imagen como «trampantojo» que autores como Bellatin o Fernández Mallo han desarrollado a lo largo de sus respectivos proyectos. La necesidad por situarse epocalmente y la búsqueda por autorrepresentar a la figura del narrador, fijan la lectura de las imágenes como la representación de un narrador deslocalizado. El autor reproduce documentos que siempre provienen de un pasado anterior al tiempo de la historia, y sean o no certificados de cualquier realidad, todos buscan singularizarse como piezas de un pasado irremediable.

2. 1. 3. Las luces y las sombras en *Chilean eléctric* de Nona Fernández

Uno de los principales temas entre los escritores que han empleado imágenes fotográficas de este corpus es la revisión de eventos traumáticos, ya sean personales o colectivos, generalmente vinculados a procesos de desarraigo y violencia política. Esta constante reside en el empleo de un narrador protagonista autodiegético que ordena en su discurso los materiales provenientes de diferentes registros, como la reproducción de mensajes electrónicos, dactilográficos o el uso recurrente de diferentes discursos fragmentados, a través de los cuales representan la experiencia medial en función del *efecto de lo real* (Sontag).

Las consecuencias de las dictaduras políticas han sido uno de los principales problemas que han abordado estas publicaciones, motivando un proceso de revisión histórica que busca establecer un relato crítico en torno al discurso oficial desde el testimonio

personal. Esta perspectiva tiene sus raíces en la revisión del proceso posterior a las salidas democráticas pactadas con los operadores de las dictaduras, de modo que la realidad de los países latinoamericanos cristalizó la escisión social en la impunidad, deviniendo en prácticas políticas que han exacerbado las desigualdades provocadas por un modelo económico de libre mercado y la permanente borradura de la memoria en torno a la injusticia sistematizada, cuyos testimonios más contundentes se encuentran presentes en una vasta bibliografía, destacando títulos como el *Libro negro de la justicia chilena* (1999) de Alejandra Matus o *Verdad y justicia* (2001) del Instituto Interamericano de Derechos Humanos.

En particular, la tematización del periodo correspondiente a la transición política posterior a las dictaduras ha sido catalogado por algunos autores durante los últimos años bajo el término de «narrativa de los hijos», el cual consistiría en reunir autores de una generación cuyas infancias tuvieron lugar hasta finales de la década de los ochenta, quienes:

«han rearticulado sus experiencias de ese periodo desde la ficción novelesca. Aunque no son autobiografías o memorias propiamente tales, pertenecen a las denominadas literaturas del yo que problematizan las barreras permeables entre lo real y lo ficticio. De ello surge un interés crítico por este conjunto de novelas que tienen como protagonistas a niños y adolescentes, y en las cuales la experiencia de la dictadura y la posdictadura estructura sus relatos filiativos y de formación, marcadamente autorreflexivos.» (Franken, 2017)

Entre estos autores se observa el trabajo de Nona Fernández (1971), Julián Herbert (1971), Guadalupe Nettel (1973), Álvaro Bisama (1975) cuya punta de lanza, según algunos críticos, serían las novelas de Alejandro Zambra (1975) y Patricio Pron (1975) donde coincide «la asunción, por parte del narrador (trasunto bastante reconocible, en uno y otro caso, del propio autor), de la conflictiva herencia de sus padres, a quienes tocó padecer, siendo jóvenes aún, las dictaduras que se impusieron en su respectivos países y que constituyeron el telón de fondo en el que se desarrolló la infancia tanto de Zambra como de Pron» (Echevarría, 2011).

De este modo la autoreflexividad ordena estos relatos, asumida la figura del narrador como un detective que revisa la historia con la distancia del tiempo, exponiendo los materiales y siguiendo una estética cercana al «borrador», y donde la figura del «bricoleur» es la norma a partir de la heterogeneidad de voces y la fragmentariedad discursiva que previamente exploraron los autores asociados al *boom latinoamericano*. Entre estas voces destaca la crítica al proceso de profundización del modelo económico y social instalado en base a la violencia estatal y comercial, en algunos casos la imagen fotográfica ha estado presente entre los recursos que han sido utilizados para desarrollar una lectura crítica respecto de la modernidad, de forma que cabe revisar *Chilean electric* (Alquimia, 2015; Minúscula, 2019, ganadora del premio Mejor Obra Publicada del Consejo Nacional del Libro y la lectura de Chile 2014), la quinta novela de la escritora Nona Fernández, donde la función de la fotografía tiene un peso específico para su lectura, concentrándose en el discurso de la ciudad y la crítica al proyecto modernizador. Esto nos permite trazar una línea de lectura hacia el uso de la imagen disponible en la literatura escrita bajo dictadura, como se observa en la novela *Lumpérica* de Diamela Eltit. Dos libros que despliegan una multiplicidad de recursos, nos facilita trazar una lectura estética en torno a la ciudad moderna y las tecnologías visuales.

La obra de Nona Fernández, al igual que parte importante de la literatura escrita por su generación, rastrea las huellas y heridas del pasado dictatorial y el presente neoliberal de las sociedades latinoamericanas. De forma que sus publicaciones previas como posteriores —*Mapocho* (2002), *Av. 10 de Julio Huamachuco* (2007), *Fuenzalida* (2012), *Space invaders* (2013) y *La dimensión desconocida* (2016)— nos sitúan en un corpus en el que destaca la presencia de cuerpos violentados y acechados, que son observados a través de la memoria personal que transita el recurrente escenario de la ciudad de Santiago. Este escenario no es casual, desde su primera novela, *Mapocho*, como su nombre lo indica, alude al río en torno al cual se construyó la ciudad y sobre el que han transitado decenas de cuerpos asesinados a lo largo de la historia. En este sentido, Fernández utiliza el espacio urbano como referencia a un escenario público de escarnio,

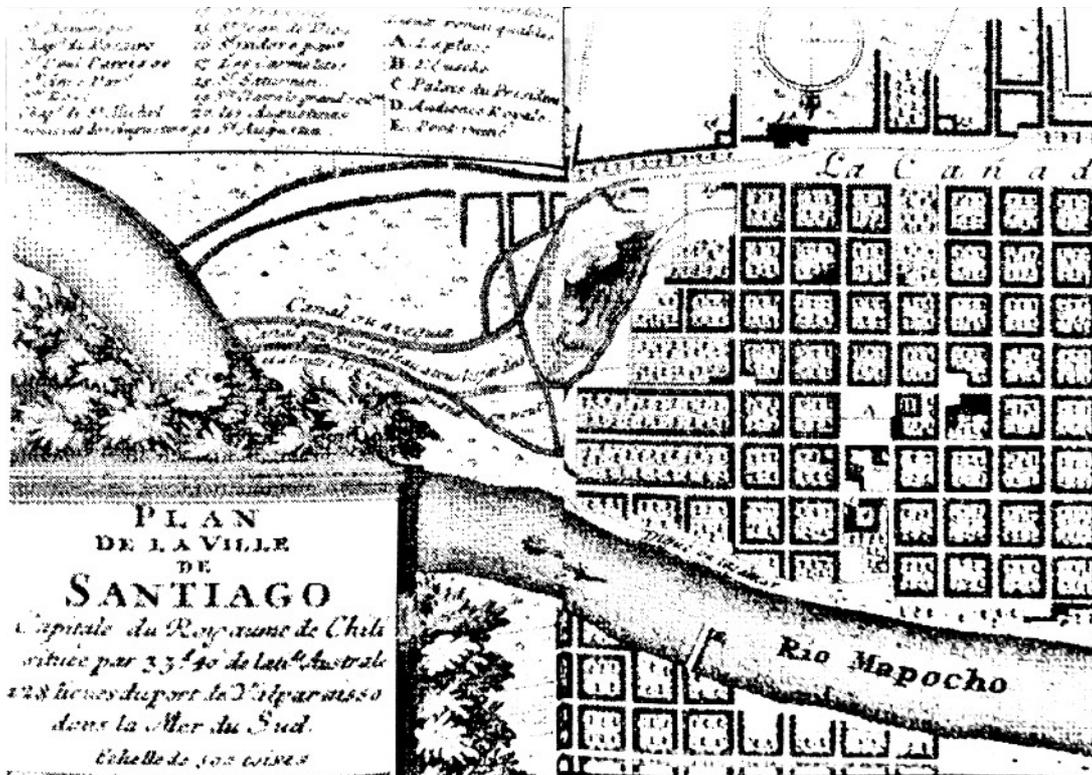
que le permite observar el espacio público a la luz de las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura hasta la propia urdimbre de la ciudad, cuyos basamentos no solo descansan sobre cadáveres, sino que bajo fronteras cimentadas en el peso de la desigualdad y que son visibles en el propio mapa urbano que ha sido ordenado por la separación de los estratos sociales. Así, también se observa en *Av. 10 de Julio Huamachuco*, cuyo título alude a otro istmo de la ciudad y vuelve a fijar un espacio geográfico que alude a una de las zonas históricas gentrificadas: un barrio caracterizado por su oferta de repuestos mecánicos para automóviles, derrumbes y construcciones de edificios. Del mismo modo en que la ciudad ordena sus límites, los cuerpos son reordenados y sus destinos marcados por una realidad que suprime a los sujetos víctimas de una impunidad permanente. Por lo tanto, en *Fuenzalida* como en *Space invaders* y *La dimensión desconocida*, la autora se concentra en casos específicos sobre la tortura y la desaparición de personas en manos de agentes del Estado, compartiendo una voluntad detectivesca determinada por la búsqueda de las huellas de una memoria fracturada, que caracteriza las novelas de la generación, y el acecho entre los personajes que transitan la modernidad ruinososa de los barrios concentrándose en los efectos políticos de la dictadura, nuevamente con cuerpos desaparecidos como consecuencia de los crímenes de los agentes del estado. Construye, situando un discurso contra la impunidad, aunque cabe señalar que estas novelas siguen uno de los tópicos mayormente asociado a la ciudad sin comportarse propiamente como novela policial. Entendemos el uso del bricolage en la literatura contemporánea como la norma, de manera que utiliza un amplio espectro de materiales con aspectos estéticos específicos, desde el uso de correos electrónicos hasta diálogos con la poesía, en particular de Enrique Lihn. Estos problemas han sido abordados por la autora en diferentes disciplinas artísticas, donde destaca su trabajo teatral como guionista, actriz y directora, en las obras *El taller* (2012), situado en la casa de torturas donde tuvo lugar el famoso taller literario de Mariana Callejas durante los años cincuenta —y que utilizó Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile*, como uno de los escenarios de su novela—, o *Liceo de niñas* (2015), basada en los movimientos estudiantiles que tuvieron lugar en Santiago desde la década de los ochenta en adelante.

2. 1. 3. 1. La ciudad y el nacimiento de la luz

Chilean electric narra la inauguración del tejido eléctrico en la plaza de Armas de Santiago, a través de la voz confesional de la narradora que recoge el testimonio de la figura de la abuela, de la hablante, hasta sus propios recuerdos personales correspondientes al periodo de la infancia, que están situados generacionalmente en los últimos años de la dictadura. El libro está organizado en cuatro secciones: «Registro de instalación», «Registro de consumo», «Deuda pendiente», «Corte en trámite» y un epílogo llamado «La ceremonia de la luz». A través de estas secciones, traza un itinerario económico y temporal del espacio doméstico, el orden de «registro», «deuda», «corte» aparece como la secuencia lógica que denota precariedad doméstica. La voz de la narradora es el centro de una prosa contraída e interrumpida por los materiales y registros que se despliegan a lo largo de toda la narración, desde el formato de escritura de una máquina de escribir, al igual que Costamagna en *El sistema del tacto* (2018), hasta cinco imágenes fotográficas en blanco y negro: un detalle de la reproducción del mapa «Plan de la ville de Santiago. Capitale du Royaume de Chili» (1712) de Amadeo Frezier, según el trazado de 1541 (p. 4-5); la reproducción de una factura de pago a la Compañía de electricidad identificada con el nombre de la autora y su domicilio en Santiago, correspondiente al año de su publicación original del libro (p.16), la reproducción del logo de la compañía eléctrica (p.24), la reproducción fotográfica de «Plan de la ville de Santiago. Capitale du Royaume de Chili» (1712) de Amadeo Frezier, según el trazado de 1541 (p. 4-5)

Copia de «Plan de la ville de Santiago. Capitale du Royaume de Chili» (1712)
de Amadeo Frezier, según el trazado de 1541

En *Chilean electric*, Nona Fernández, 2015, pp. 4-5



Reproducción de una factura de pago a la Compañía de electricidad,
 correspondiente al año de su publicación original del libro
 En *Chilean electric*, Nona Fernández, 2015, p.16

chilectra

Chilectra S.A.
 Distribución y venta de energía eléctrica y venta de artículos electrónicos del hogar, deportes, equipamiento y computación.
 R.U.T. 96.808.570-7
 Santa Rosa 78, piso 8, Santiago

Dirección: NATANIEL COX 1428 - SANTIAGO CENTRO

Sr(a). NONA FERNANDEZ

Su N° de Cliente es:
249890-1

Ruta: 08 808 9200-2 Bloque 8
 Fecha de Emisión: 11 FEB 2015 Cor 25643

BOLETA ELECTRÓNICA
 N° 127383667

S.L. Santiago Centro



Detalle de sus lecturas

Período de lectura:	N° medidor	Propiedad	Compañía	Lectura anterior	Lectura actual	Constante	Consumo (kWh)
09 ENE 2015 al 10 FEB 2015	97108165			49895	Sin lectura	1	

Fecha estimada de la próxima lectura: 11/03/2015

Detalle de sus consumos



Consumo de los últimos 13 meses kWh

Su grado de pago en energía fija:
 Muestro último pago: \$ 2.390
 Fecha: 10/02/2015

Detalle de su cuenta

Detalle de su cuenta	Monto (\$)
Servicio Eléctrico	403
Amiende de Medidor	704
Cargo Fijo	21.564
Facturación provisoria de energía (sin lectura)	85
Intereses	167
Pago Fuera De Plazo (S) Cargo Fijo (1) Cuota N° 2 de 2 por Re liquidación	2.635
Sencilla Anterior	8
Sencilla Actual	-11
Compensación Registrada Ord SEC 9896	-455
TOTAL A PAGAR	\$ 25.100

(1) Re liquidación de acuerdo al Art. 17° del DL 4 de 2006
 El monto total a re liquidar es de \$ 5.270

¡CADA VEZ MÁS CONECTADOS!
 consultas • reclamos • información y más

App Chilectra

chilectra.cl (*) SMS 3635

TOTAL A PAGAR \$ 25.100

VENCIMIENTO EL 23 FEB 2015

Su N° de Cliente es: 249890-1

[Reproducción del logo de la compañía eléctrica Cate]
En *Chilean electric*, Nona Fernández, 2015, p. 24

Esta es la empresa en la que trabajaba mi
papá.



Retrato
en *Chilean electric*, Nona Fernández, 2015, p. 68



Niña sobre un caballo de madera (p.68)

[Reproducción del plano digital de la ciudad]
en *Chilean electric*, Nona Fernández, 2015, pp. 108-9



una escena familiar de una niña sobre un caballo de madera (p.68); y finalmente el trazado digital de la ciudad moderna (p.108-9), son representadas parcialmente o afectadas por la legibilidad de la técnica de reproducción. Las imágenes, por lo tanto, están condicionadas a marcar la heterogeneidad de tiempos que transcurren a lo largo de la narración y proyectar alegóricamente la veladura de la imagen como signo común de la memoria personal en contraste a la memoria histórica oficial, lo que se refuerza en la dificultad por ocupar el espacio del certificado. Este rasgo, sin embargo, es uno de los principales elementos que comparte con el corpus general de novelas que ocupan este tipo de reproducción.

Desde sus primeras líneas nos sitúa en el escenario que las imágenes anuncian, el punto de partida es la instalación del alumbrado en el centro neurálgico de la ciudad, relatado en la voz de la narradora que invoca un recuerdo familiar que, a diferencia de las primeras imágenes (Mapa y Factura), se concentra en la recreación del relato oral de una escena maravillosa: «Era una compañía alemana, dijo. Una que había llegado a instalar la luz. Eran muchos obreros y técnicos que desembarcaron con cables, ampolletas y alicates en la plaza de Armas, el primer lugar que se iluminó en todo Santiago.» (Fernández, 19). A partir de este recuerdo, describe una escena inédita, donde la iluminación reordena el espacio público y le otorga un centro al anfiteatro de la ciudad: «No sé cómo habrá comenzado todo. No recuerdo si ella me lo contó. Quizá hubo una ceremonia. Alguien dio un discurso [...] Quizá se habló del progreso, de los nuevos tiempos, del futuro que se venía encima y se hacía presente esa noche ahí, en la penumbra del punto cero de la ciudad, del ombligo del país» (Fernández, 20). La ciudad es uno de los espacios ficcionales que se ha desarrollado como territorio problemático de preferencia. *Nadia*, una de las primeras novelas que emplea este recurso, tiene lugar en la modernidad parisina, inaugurando un discurso íntimamente vinculado con los diferentes dispositivos del proyecto moderno, entre ellos la certificación de la realidad inédita que porta la cámara fotográfica y la ciudad como dispositivo (Benjamin). Desde el establecimiento del dispositivo fotográfico, la ciudad moderna se proyecta como uno de los principales bastiones de los adelantos humanos. A la capacidad de producción se

sumó la conciencia de un sujeto que busca su lugar en esa vitrina de progreso, donde los aparatos amplían un horizonte histórico de condiciones extraordinarias, en un periodo dominado por una velocidad y fuerza a escala sobrehumana, un ojo mecánico que certificó la realidad monumental. Así como en 1851, la Commission des Monuments Historiques envió a fotógrafos organizados en misiones para registrar más de un centenar de monumentos y edificios en Francia, documentando los cambios en la ciudad impulsados por el prefecto Georges-Eugène Haussmann para «registrar el testimonio del cambio y la modernización»³⁵ durante la renovación urbana de París hacia 1860, el establecimiento de la luz coincidió con un movimiento que llegó a Chile posteriormente a los cambios desarrollados por Benjamín Vicuña Mackenna, Intendente de Santiago y el impulsor de los planes modernizadores de la ciudad, siguiendo el ideal de Haussmann. En palabras de la autora: «Todas las plazas de las armas, según el modelo europeo, son el punto cero de la ciudad. Es en estas plazas donde se instaura, se inaugura una ciudad; de alguna manera la plaza de las armas es el obbligo de la ciudad, ahí nace todo. La historia de las ciudades comienza en las plazas de armas, ahí da inicio esa hebra que irá tejiendo el tejido histórico de una ciudad, pero también de un país.» (Iglesia: 2018). El drástico cambio que comportó el ingreso de la iluminación es narrado siguiendo esta aceleración a la que alude la autora: «La llegada de la luz revolucionó la vida de todo el mundo [...] Según leo en un artículo, las jornadas laborales comenzaron a alargarse para que los trabajadores siguieran de largo y la ciudad, el comercio y las industrias estuvieran funcionando la mayor cantidad de horas posible. [...] Aparecieron lámparas eléctricas, planchas eléctricas, cocinas eléctricas.» (p. 29-30) La visión ideal de la ciudad moderna es cuestionada, como hemos indicado, en la revisión de las heridas abiertas heredadas del periodo de la dictadura, la atomización de los cuerpos y una separación cada vez mayor entre los tejidos sociales. Al igual que para la crítica cultural de autores como Ángel Rama o José Luis Romero, la relación entre ciudad y violencia no solo sería uno de los escenarios predilectos de los autores del *boom*, donde la multiplicidad de registros discursivos representan el espacio como el lugar de reunión de las diferentes hablas y el espacio que

³⁵ Moya, Ana María. *La percepción del espacio urbano*, 2011, p. 258

anuncia la permanente promesa de emancipación del sujeto, sino que también es el punto de partida que redefine la relación entre núcleo y margen, siguiendo la actitud del bricoleur que definió Lévi-Strauss y que desarrollaron autores como W. G. Sebald, André Breton, Diamela Eltit o Cynthia Rimsky.

2. 1. 3. 2. Luz, modernidad y dispositivo

La desconfianza sobre el proyecto moderno se observa en la función alegórica de la luz artificial de los dispositivos como símbolo del ingreso de un mercado capitalista sustentado en el extractivismo y los intereses económicos personales. Este evento y sus consecuencias naturalmente determinaron la vida cotidiana de los sujetos, estableciendo una relación de dependencia, delimitando un adentro y un afuera respecto a una red que se superpone al trazado geográfico:

«La electricidad se convierte en un recurso fundamental para el funcionamiento, la producción y la vida doméstica. La luz se expandió como una peste brillante iluminando todo a su alrededor, hipnotizando al público para generar necesidades antes desconocidas, encendiendo más y más ampolletas. El contagio fue tan vertiginoso que la luz ya no parecía buscar satisfacer las demandas de la gente, sino inventarlas para facilitar su uso continuo. Así la escena de la plaza de Armas que me contó mi abuela sería el comienzo de un largo recorrido de cableados, faroles, ampolletas, focos, obreros, técnicos, compañías y centrales eléctricas que aún no tiene fin porque la ansiedad por la luz es inagotable» (2015, p. 31)

De esta manera, la narradora le otorga a la campaña de electrificación características biológicas —«peste brillante», «contagio»— y humanas —«hipnotizando», «ansiedad»— que afectarían el bienestar del «público», como si la ciudad, y en particular la plaza, consistiera en un espacio escenográfico de representación cuyas características sobrehumanas subsumieran el cuerpo homogéneo de la sociedad. Esta perspectiva se diferencia al trazado eléctrico como signo del auge del modelo de la *ciudad-capital* del siglo XIX, que sustenta un nuevo *régimen de sentido* (Tagg) en los medios mecánicos de la sociedad industrial, y para la cual la tecnología lumínica de los dispositivos técnicos, en particular de la cámara fotográfica, serían fundamentales para

el giro epistemológico visual moderno, puesto que fijaría «la ciudad de los grandes bulevares y espacios públicos, donde el capitalismo dio forma a la innovación. La *ciudad-capital* da importancia al realismo que personifica los ideales positivistas y progresistas de la época, con una nueva tecnología visual: la fotografía. La ciudad se representa en imágenes instantáneas y vistas de perspectiva.»³⁶ En consecuencia, el título de la novela, sumado a la precariedad de la reproducción visual de sus insumos, está estrechamente vinculado a la historia de la luz artificial y la electrificación, ya que remite a Chilean Electric Tramway and Light Co., según los investigadores Hausman, Virginia & Hertner,³⁷ una compañía montada en 1898 como parte de una cadena de negocios financieros, que nace a partir de los capitales británicos que instalaron empresas eléctricas a lo largo de todo el mundo³⁸:

«In 1898, the Chilean Electric Tramway & Light Co. Ltd., London, was founded by the Gesellschaft für Elektrische Unternehmungen (Gesfürel), Berlin, one of the holding companies associated with Union Elektrizitäts Gesellschaft (UEG) and then (after the merger between UEG and AEG was completed in 1905) with AEG. In 1905, Chilean Electric (retaining its British registration) became an affiliate of CATE. In a pyramided relationship, in 1914 AEG's Elektrobank acquired a large quantity of CATE shares.» (Hausman et al: 2008, 100)

La idea de progreso, por lo tanto, fundada en el ingreso de los dispositivos técnicos junto a compañías de inversionistas en cadena, queda entredicha frente al naciente mercado y la segregación social. La narradora dispone estas distintas temporalidades regresando una y otra vez a la figura de la plaza, de modo que revisa el origen de la

³⁶ Moya, Op. Cit., p. 142

³⁷ Hausman, W., Hertner, P., & Wilkins, M. (2008). *Global Electrification: Multinational Enterprise and International Finance in the History of Light and Power, 1878–2007* (Cambridge Studies in the Emergence of Global Enterprise). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511512131

³⁸ «A number of the British promoters/merchant banking houses were part of the clusters associated with free standing companies. For example, Wernher, Beit & Co. purchased horse and mule tramways in South Africa, Portugal, Chile, and Mexico. These, in turn, became electric tramways: the Cape Electric Tramway, the Lisbon Electric Tramway, the Chilean Electric Tramway and Light Co., [...] (for example, British Empire Trust and Trustees' Executors' and Securities Insurance Corporation) also became linked with the transfer of British money into electric utilities overseas. Robert Fleming's coterie of trust companies, in their diversified investments, started to invest in electric utilities outside the United Kingdom.» Hausman et al: 2008, 86.

campaña de electrificación y su función, que finalmente no es otro que el de satisfacer los intereses de la oligarquía:

«Al seguir leyendo sobre la ceremonia de la luz, descubrí que el encargado de toda la gestión fue un empresario chileno que quería iluminar el comercio del pasaje Matte, a un costado de la plaza de Armas, aquí, muy cerca de donde estoy sentada. [...] Para contribuir a que los distinguidos pasajeros del hotel y los respetables clientes del comercio del pasaje Matte pudieran movilizarse y consumir cómodamente, la luminosidad se filtró hacia la plaza pública. Migajas de luz fueron organizadas para el populacho, que como polillas asistieron a la ceremonia nocturna que inauguró el uso de la electricidad en Santiago de Chile.» (78)

Esta referencia a las clases dominantes no es casual. La familia santanderense de Domingo Matte Mesías y Rosario Pérez Vargas inició durante el siglo XIX una tradición de terratenientes y empresarios cuya historia se prolonga generación tras generación hasta la actualidad. En 1982 Eduardo Matte publicó en el *Diario El Pueblo*: «Los dueños de Chile somos nosotros, los dueños del capital y del suelo; lo demás es masa influenciable y vendible; ella no pesa nada ni como opinión ni como prestigio.» (19 de marzo de 1892) Años más tarde, a principios del siglo XX, Luis Matte Larraín fundó la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones, un poderoso conglomerado que, junto a otros negocios, dominaron un mercado levantado junto a los demás miembros de la naciente plutocracia.

Sin embargo, la historia del crecimiento de la fortuna del clan está marcada por los problemas éticos y legales, siendo beneficiado con el escenario económico neoliberal y político que instaló la dictadura chilena y al cual colaboraron en su estructura, lo que en adelante les permitió controlar mercados forestales, energéticos y tecnológicos, y amasar una fortuna que les situó en 2014 en el ranking de la revista Forbes con 3.700 millones de dólares. La colusión de la que participó el clan durante once años a través de la empresa CMPC junto a SCA (ex Pisa) para aumentar los precios y mantener las cuotas de mercado de los productos *tissue*, tuvo una sentencia inédita ratificada durante este año por la tercera sala de la Corte suprema e ilustra la punta del iceberg, teniendo un importante golpe mediático con la protección y encubrimiento de los influyentes sacerdotes Fernando Karadima y John O'Reilly, sentenciados por abuso sexual contra

menores de edad³⁹. Tan solo sobre el caso Karadima hasta 2018 había 119 investigaciones en curso, 167 personas imputadas —relacionadas con la Iglesia— y 178 víctimas. En 2019 ambos fueron expulsados de la Iglesia y procesados a través de la justicia civil. La narradora expone la usura inherente a la economía neoliberal, cuyos basamentos se encuentran en el ingreso de una modernidad antropófaga que dividió el territorio y estableció ciudades privatizadas y una sociedad de corporaciones y negocios: «El precio de la electricidad en Chile es uno de los más altos en Latinoamérica [...] Hay poca energía y un importado exceso de necesidad. La ciudad de Santiago se maquilla para estar siempre brillante y encendida, la luz es la metáfora de su desarrollo, el bien más precisado.» (79) Esta inestabilidad y desconfianza es representada a través del orden, particularmente, del segundo capítulo —«Registro de consumo»— en el que intercalan fragmentos titulados como *Cortocircuitos* —Nº 1, Nº 2, Nº 3 y Nº 4— y cuya función es interrumpir la linealidad de la narración con testimonios personales, en alegoría a la precariedad del sistema energético, a los cortes eléctricos provocados durante las movilizaciones sociales en dictadura y al modo en que funciona la propia memoria.

2. 1. 3. 3. La plaza pública como escenario de sombras

En un comienzo el efecto de la luz surge como alegoría del escenario y del progreso, fenómeno que es descrito de la siguiente forma: «La luz era mucho más brillante que la de las lámparas de la mecha. Era una luz completa que no dejaba a nadie afuera. Intrusa y sorpresiva, hizo aparecer los rostros de la gente en plena noche. Los santiaguinos nunca se habían visto así» (Fernández, 21). Los altos edificios de vidrio que se levantaron a imagen de los inversores, la ciudad de cristales que creció en paralelo al mito de la recuperación económica bajo el título del «milagro de Chile» o «milagro económico chileno», títulos difundidos por un grupo de políticos que formaron parte de un programa de cooperación académica entre la facultad de Economía de la Pontificia

³⁹ Como ha demostrado Monckeberg, María Olivia. *Karadima, el señor de los infiernos*. Debate, 2011.

Universidad Católica de Chile (PUC) y la escuela de Economía de la Universidad de Chicago hacia 1970⁴⁰ durante el periodo de la dictadura cívico-militar, siguiendo el modelo económico desarrollado a partir de la teoría económica de Milton Friedman y Arnold Harberger. Este concepto del «milagro económico chileno» tiene su raíz en los procesos de recuperación económica de los países europeos durante la etapa posterior a la Segunda guerra y, más tarde, a la etapa siguiente al término de la Guerra fría, siendo promovido a través de los medios de comunicación chilenos para ilustrar las consecuencias de las políticas neoliberales. Esta imagen fue validada durante el periodo de la transición con el término: «los jaguares de Latinoamérica», o «los ingleses de Sudamérica» montando un mito sobre otro —en primer lugar el Milagro y en segundo Los jaguares—, desmentidos consistentemente como se observa en una diversa bibliografía⁴¹ y reflejado en un tipo de literatura escrita durante la década de los noventa por autores asociados al movimiento editorial llamado Nueva narrativa chilena de los noventa, con Alberto Fuguet (1964) como cabeza de la generación con títulos como *Sobredosis* (1990) o *Mala onda* (1991), situados en un mundo globalizado en las puertas de la década de la apertura a los mercados internacionales y los tratados de libre comercio, que junto a la capacidad de endeudamiento renovarían la promesa de modernización pausada en los países durante las dictaduras. Aunque no todos los títulos ni todos los autores son complacientes, destaca la imagen de una ciudad construida en torno a la luminosidad del mercado y los centros comerciales como el principal escenario de una juventud que se debatía entre las burbujas de los barrios acomodados, reflejados en personajes atomizados que disfrutaban de los beneficios de las diferencias sociales provocadas por el modelo económico. En *Chilean electric* el ansia de progreso que describe la narradora contrasta con el espacio público de la plaza durante la persecución política de la dictadura. La figura de la plaza, lejos encontrar en la

⁴⁰ Como se observa en *La herencia de los Chicago boys* de Manuel Délano y Hugo Traslaviña. Santiago: Eds. Ornitorrinco, 1989. 209 p. «Chicago Boys en Chile: neoliberalismo, saber experto y el auge de una nueva tecnocracia» de Sebastián Andrés Rumié Rojo, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Nueva Época*, Universidad Nacional Autónoma de México, Año lxiv, núm. 235, enero-abril de 2019, pp. 139-164

⁴¹ *Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad: tres décadas de política económica en Chile* de Ricardo Ffrench-Davis, Cepal-LOM, 2003, 416 p. *Capitalismo a la chilena* de Andrés Solimano, Catalonia, 2012, 186 p.

iluminación un signo de transparencia, lo sitúa en contraposición como el epígono del espacio público como escenario del horror y la oscuridad. De esta forma, la voz de la protagonista opone a la escena de júbilo la narración de la violencia policial contra un manifestante, víctima de la mutilación de sus ojos durante una de las protestas que se llevaron a cabo en la plaza de la ciudad durante la década de los ochenta, empleando la figura del nervio óptico como signo portador de una verdad herida y censurada:

«Recuerdo la imagen de un niño que vi tirado en el suelo de la plaza de Armas de Santiago el año 1984, ahí, en el mismo escenario donde mi abuela vio la luz por primera vez. Estábamos en medio de una protesta y un carabiniero lo golpeó en la cara y el niño quedó tirado en el cemento, en medio de un charco de sangre, con su ojo afuera, colgando junto a su cara. [...] Pienso en la dificultad de crecer sin un ojo» (27-28)

La oscuridad de la ceguera provocada por la agresión es observada como una anomalía naturalizada en la historia de la plaza como expresión del orden conseguido a partir de la violencia fundante, de modo que hacia el segundo capítulo la narradora señala: «Él estaba en el centro de la plaza, en el mismo lugar donde hace más de cuatrocientos años atrás había una horca para ejecuciones públicas. En lugar de la horca, ahora se encontraba un estudiante tirado en el suelo en medio de un charco de sangre.» (52) En esta escena surge una de las referencias inmediatas a la historia local: la película documental *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno Mardones, que registra el trabajo de los reporteros que utilizaron la luminosidad de sus lentes para denunciar parte de las violaciones a los derechos humanos durante la década de los setenta y ochenta en Santiago, y en el cual se documenta el momento en que un manifestante sufre la agresión policial que describe la narradora: «Mientras esperábamos que llegara un médico [...] se acercó un grupo de fotógrafos. [...] los que trabajaban en la calle sacando fotos para medios extranjeros o para las pocas revistas chilenas que se atrevían a publicar lo que no se debía publicar.» (52)

Al revisar el documento audiovisual de Moreno, se puede observar el testimonio de Óscar Navarro, uno de los fotógrafos que es entrevistado a lo largo de este documental, quien lo describe de la siguiente manera: «En esta plaza hice más que una foto, en esta

plaza me enfrenté con la dictadura, en esta plaza vi a un niño con un ojo vaciado, me enfrente con la violencia más absoluta y un pueblo levantado, en esta plaza en verdad como que se registró todo el espíritu» (Moreno, 2006). De este modo, a la plaza pública como escenario del horror, la autora desarrolla en paralelo un relato sobre una segunda anomalía: la supuesta ausencia del ombligo de su abuela como alegoría a un ojo que, en la ausencia de nervio óptico, solo puede proyectar su mirada hacia un interior oscuro y visualmente inaccesible:

«Una especie de ojo que nos mira hacia dentro. Uno que nos ve desde otro ángulo. Como el del niño de la plaza de Armas, ese que observaba a su dueño por primera vez a la cara, en primer plano desde el suelo, entremedio de la sangre. Un ojo que ve nuestra sangre, nuestras muecas de dolor, nuestra peor pesadilla. [...] donde guardamos pedazos de un ayer que no sabemos recordar» (28)

La mutilación del ojo sitúa alegóricamente la opacidad de los recuerdos, cuya legibilidad está determinada por la hegemonía del poder político y que establece una realidad parcial que es revelada a través de los testimonios personales que se sitúan en el borde del discurso histórico. Por este motivo, hacia el final del primer capítulo, la narradora también cuestiona la veracidad de los recuerdos personales que desarrolla en el relato: «Solo hay un pequeño detalle que ensombrece el relato de mi abuela, un hoyo negro que amenaza con tragarse la veracidad de la escena completa. La ceremonia de la luz fue en 1883 [...] y exactamente veinticinco años antes de que ella, la niña rubia, la mujer sin ombligo, mi abuela, protagonista de la escena narrada, naciera» (32-33). De modo que la narradora describe la desconfianza respecto a la noción de historia oficial que oculta las huellas del horror, apoyando la verosimilitud del relato en la revisión de un imaginario arraigado en la memoria colectiva:

«En *Chilean electric*, que es anterior a *La dimensión desconocida*, indago en torno a aquello que se nos ha mostrado, pero también en torno a aquello que se nos ha sido negado o que, incluso, hemos deseado no ver. De alguna manera, los dos libros intentan poner luz sobre zonas oscurecidas, sobre zonas y realidades ocultas que, a pesar de que no estén iluminadas, a pesar de que se nos oculten, sabemos que están ahí.» (Iglesia: 2018)

Esta constante tensión entre opacidad y transparencia se observa en la gran parte de las novelas que emplean la imagen fotográfica y la heterogeneidad de recursos, donde aun persiste la idea de «huella» que certifica lo que pudo haber sido, en reemplazo de aquello que *ha sido* (Barthes). Sin embargo, como revisaremos a continuación, cabe destacar la dimensión temporal que constituye la naturaleza de la imagen mecánica.

2. 1. 3. 4. El tiempo en la imagen fotográfica y la mecanografía de *Chilean electric*

En su dimensión lúdica, cabe destacar una tendencia en la literatura contemporánea que utiliza a la parodia y el pastiche como alegoría del vaciamiento de lo real, con títulos tan distintos entre sí como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) o *Los fantasmas del masajista* (2009) de Mario Bellatin, *Nocilla Lab* (2009) de Agustín Fernández Mallo, *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo, o *Nancy* (2015) y *Leña* (2018) de Bruno Lloret, donde la imagen fotográfica surge como una extensión de la mirada autoral, suspendiendo la búsqueda del efecto de lo real (Sontag) en su permanente cancelación. De esta forma, la plasticidad de la imagen adquiere una dimensión estética que reacciona contra los discursos que utilizan la imagen como prueba o certificado, es decir, situando en primer orden la puesta en duda de la verosimilitud de los relatos, agotando el recurso en su función poética, expresiva o lúdica, elementos constitutivos del recurso visual desde el periodo posterior a las neovanguardias. Aunque la voz de la narradora de *Chilean electric* asume la administración del inconsciente óptico y los elementos mediales como portadores de una verdad entredicha, relativizando los discursos subyacentes a los dispositivos tecnológicos: «Con el tiempo las pantallas se habían vuelto mediadoras de la realidad. Las máquinas de escribir ya habían hecho lo suyo y, más que las palabras, ahora las imágenes luminosas de la televisión eran la fuente de lo real» (p. 37). Para la autora la imagen mecánica y la figura de la luz emergen como signos ambivalentes, en una dimensión material cercanos a la naturaleza jánica del espectro (Derrida) que descubren y ocultan lo real, mientras que en su dimensión proyectiva en la figura del panóptico que oscurece aquello que se encuentra

fuera de foco: «Muchos creímos que, con la llegada de la democracia, iban a desaparecer esos focos de oscuridad y podríamos finalmente observar lo que escondían. Sin embargo, no ha sido así: hemos tenido una Transición similar a la española, una Transición bastante cuestionable en términos de verdad y de justicia.» (Iglesia: 2018)

Para ingresar a los bordes de esa historia oscurecida, la autora utiliza la voz de la narradora para desarrollar un relato en torno a la vida y los recuerdos de su abuela, el empleo como secretaria del Ministerio del trabajo y la íntima relación con el artefacto de la máquina de escribir, cuyos registros forman parte del archivo que la protagonista descubre en viejos documentos mecanografiados a la espera de su activación y generando un vaso comunicante a través del tiempo: «Su labor se resumía a registrar, así me dijo. Registraba reuniones, conferencias, entrevistas, encuentros importantes, actividades varias. Las yemas de sus dedos funcionaban como antenas. [...] De esos años de registro heredé varias historias.» (p.35) De forma que la actitud detectivesca es cruzada por la experiencia de la narradora, quien utiliza la figura familiar un como espejo donde proyecta el discurrir de su discurso: «con el tiempo he entendido que la biografía es una herramienta para poder acercar los materiales al lector. *Chilean Electric* tiene un hilo muy biográfico a partir de la figura de mi abuela, a pesar de ello, no cuento grandes cosas de mi vida, nunca lo hago.» (Iglesia: 2018) Al contrario que en *Nadja*, de André Breton, una de las primeras novelas en utilizar este recurso, donde el autor sobredetermina las referencias del narrador creando una mistificación personal, que se singulariza en el anclaje a un territorio simbólico, en Fernández esto se difumina: «no hablo de grandes héroes, sino de personas que se levantan por la mañana, preparan la colada, dejan sus hijos en el colegio... Mi propia biografía lo que intenta es hacer de espejo» (Iglesia: 2018). Un espejo que no desaparece por completo si se observa la expansión de esta voz a lo largo de todo su proyecto literario, la constante presencia espectral familiar, el montaje vinculado al discurso de la ciudad y la deriva como proyección del espacio autorreflexivo: «Pensar la relación entre espacio y subjetividad —la ciudad como autobiografía— también supone esa fluctuación, una temporalidad disyunta de pasados presentes, una trama social y afectiva, configurativa de la propia

experiencia, una espacialidad habitada por discontinuidades, tanto físicas como de la memoria» (Arfuch: 2007, 31) En este sentido, la autora ordena los materiales de investigación que dispone como la exposición de un gabinete que encuentra su linealidad en el tiempo de la historia, puesto que a lo largo de los capítulos, además de las imágenes, intercala dos estilos tipográficos que corresponden a la figura de la narradora y la tipografía de la máquina de escribir asociada a la figura familiar. De esta forma las imágenes y los constantes cambios de formatos intervienen la narración en su gramática específica, en su correlato, y también desde su ubicación espacial en el tiempo de la narración. Del mismo modo en que la principal fotografía documenta un retrato temprano de la narradora y que revisa siempre hacia un tiempo anterior, el registro asociado a la máquina de escribir interpreta un pasado inaccesible para la narradora al que solo puede ingresar desde la discontinuidad provocada por la mezcla de diferentes temporalidades.

La narradora emplea la opacidad del recuerdo para recoger escenas privadas como aquellas que se refieren al espacio público. La imagen busca fijar las diferentes temporalidades de su discurso, como se observa desde los primeros insumos en las reproducciones de un mapa de la ciudad según su trazado antiguo, de una factura del servicio eléctrico de la narradora y la reproducción del logo de la empresa donde el padre de la abuela de la protagonista, todo vinculado y encerrado en un campo de sentido que intentan establecer un discurso de huella. Destruído el certificado de realidad con la imagen, el estatuto de legibilidad de la reproducción es una constante tensión, comportándose como regla para este tipo de publicaciones, donde se exagera tanto la precariedad de la visualidad del mismo modo que su fragmentación. En el caso de las imágenes utilizadas en *Chilean electric*, su función como un agente deíctico redundante en los aspectos que la narración ofrece, el rol de la primera imagen es ilustrativo y no tiene un anclaje directo con la narración. El fragmento del mapa de la ciudad, dada sus características visuales y al presentarse como un documento referencial, nos sitúa en los alcances temporales de la narración. La segunda imagen, lejos del siglo XVIII, es la factura de una deuda doméstica y privada de pago

electrónico de 2015, atribuida a la autora, contemporánea a la fecha original de publicación del libro, y precedida por un epígrafe que confirma su rol de certificado: «*El pago de la cuenta por suministro / efectuado después de la fecha de vencimiento / originará intereses*. Boleta electrónica N° 124241529» (Fernández, 15). Aunque se trata de dos documentos distintos, esta falta de coincidencia no afecta el relato, como su presencia tampoco altera la progresión narrativa, anuncia un discurso en torno a la permanente deuda sobre la que se construye la sociedad y la falsa idea de progresión de la modernidad.

2. 1. 3. 5. La plaza pública de *Chilean electric* a la luz de *Lumpérica* de Diamela Eltit

La plaza pública de la ciudad tiene un lugar relevante en la narrativa editada durante la década de los ochenta, puesto que es el escenario fundamental de *Lumpérica* (1984), de Diamela Eltit, una de las primeras autoras en utilizar la imagen fotográfica, (Perkowska: 2013) tanto en su trabajo colaborativo —junto al CADA o artistas como Paz Errazuriz (*El infarto del alma*, 1994)— como en su trabajo en solitario. Al igual que Nona Fernández, Eltit ha desarrollado un trabajo donde ha empleado la corporalidad y la interdisciplinariedad como parte de un conjunto mayor. De manera que cabe señalar su temprano trabajo junto al Colectivo de Acciones de Arte (CADA), uno de los grupos de la neovanguardia artística chilena conformado entre 1979 y 1985, del que también participaron el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Este colectivo formó parte de la «escena de avanzada», término que han utilizado diferentes teóricos⁴² para tematizar el trabajo de un grupo de artistas que cuestionaron la institucionalidad de la dictadura, así como la revitalización del ideal vanguardista de acercar el arte a la vida. De este periodo, destacan las performances *Para no morir de hambre en el arte (y en dictadura)* (1979), en la que

⁴² RICHARD, Nelly (1987). Francisco Zegers, ed. *Márgenes e Instituciones; Arte en Chile desde 1973*. Melbourne: Art and Text. OYARZUN Pablo (1999). «Arte en Chile de veinte, treinta años». *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile, Blanca Montaña.

usaron cien bolsas de medio litro de leche como soportes plásticos. El desecho, la ausencia y la cita al gobierno de la Unidad Popular, surgieron alegóricamente como crítica a las políticas sociales borradas por la dictadura. En esa línea, la acción *No +* (1983) consistió en intervenir diferentes espacios públicos de Santiago con el texto homónimo al título, como se observa en la intervención realizada en las orillas del río Mapocho.

De este modo, la novela *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit se sitúa hacia el final de este proyecto colectivo encontrando sus raíces en el trabajo interdisciplinar y en la censura, los que determinaron la naturaleza híbrida del texto que en su origen utiliza la performance, el happening y la imagen mecánica. Es así como se observa el registro de la video-performance *Zonas de dolor I* (1979), cuatro años antes de su publicación en formato de libro, donde la autora proyecta un video sobre una pared de un barrio céntrico de su rostro en un plano frontal. Además se desplaza a un prostíbulo de la calle Maipú a leer fragmentos del texto, lavar sus veredas con sus manos e infligir heridas en su cuerpo.

Lumpérica ha sido una novela que se instaló un hito en la narrativa chilena, teniendo una importante circulación en la crítica posterior (Olea, 1993; Brito, 1994; Richard: 1994; Kirkpatrick, 2006; Ortega: 2009). Al igual que parte importante de la escena de avanzada, la estética de las obras de este periodo se refugiaron en el hermetismo del signo y las transacciones del postestructuralismo se observa en libros como *Purgatorio* (1977) de Raúl Zurita y principalmente *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez. De modo que, para analizar su trabajo, la crítica ha recurrido «a la teoría postestructuralista y feminista, utilizando el pensamiento de teóricos como Foucault, Irigaray o Kristeva» (Reber, 450), así como la estética barroca de *Cobra* de Severo Sarduy o, por otro lado, el discurso de la ciudad y la marginalidad de *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas.

Registro de la acción *No +* (1983-4). CADA. Colectivo de Artes visuales.



Fotografía de la escritora Diamela Eltit leyendo fragmentos de *Lumpérica* en calle Maipú de Santiago de Chile (1979), en *Arte reciente en Chile: copiar el edén* de Gerardo Mosquera. Santiago: Puro Chile, 2006



Fotografía de Diamela Eltit video-performance *Zonas de dolor I* (1980),
en *Arte reciente en Chile: copiar el edén* de Gerardo Mosquera. Santiago: Puro Chile, 2006



Fotografía al interior de *Lumpérica*, Diamela Eltit, 1983, p. 169



Lumpérica es una novela estructurada en diez capítulos que siguen diferentes registros del habla. Incorpora materiales que destacan por su fragmentariedad y heterogeneidad, donde sitúa la figura de la plaza como un escenario afectado por la violencia de la dictadura que opera sobre la protagonista: L. Iluminada, quien representa la plaza desde la alegoría de la opresión y la oscuridad de la noche. Uno de los elementos que ordenan el relato es la relación con las tecnologías de la visualidad, puesto que la autora recurre al lenguaje cinematográfico para describir las escenas teatrales y las coreografías que practican los protagonistas desde la posición monocular del lente óptico. Por lo tanto la imagen conforma un trampantojo que radica en el cuerpo y la precariedad de la imagen, ya que porta las heridas que develan lo indecible en los brazos iluminados de la autora. Del mismo modo el dispositivo ilustra la iluminación como metáfora en un sentido crítico sobre la modernidad y su permanente promesa de progreso, como lo hiciera más tarde Fernández en *Chilean electric*. En *Lumpérica*, la imagen ocupa un espacio central a lo largo del relato. En este caso también cumple una doble dimensión: es certificadora y además provoca un diálogo con el texto a través de la detallada descripción de la narradora que descubre la sobreexposición que anula las zonas del cuerpo oscurecidas dejando en un primer plano los brazos y el costado del rostro. De modo que observamos el cuerpo lacerado de la autora que se desplaza para comparecer frente a la imagen, puesto que la luminosidad de la plaza —como alegoría al cuerpo privado— solo se ilumina para controlar o para oscurecer la realidad. En este sentido la iluminación muestra lo indecible: la herida y el horror que surgen como un hiato irreproducible en el texto a pesar de su permanente examen. La imagen, a diferencia de las temporalidades que ocupa en *Chilean electric*, representa un espacio contemporáneo al lector, del mismo modo que la presencia de diferentes voces en torno al mismo episodio exacerbaban su convivencia en un espacio único. En este sentido es necesario comprender la procedencia de las artes performáticas de la autora. Desde este punto de vista, la búsqueda por integrar vida y obra a través de la performance que desplaza su corporalidad en el relato, se enmarca en un proyecto que no proviene disciplinadamente del campo literario, pero que en el relato aparece en un sentido inverso al de *Chilean electric*. La imagen está despojada de la nostalgia del recuerdo, por el contrario, está

situada en el trauma del presente. A la sobre iluminación de la ciudad que critica Fernández, Eltit sitúa el signo de la luz como prueba evidente del horror. Las propias condiciones en las que surge la edición del texto nos vuelven a situar bajo el examen del censor. La imagen en ambos casos cumplen dos roles, uno documental, que se comporta como registro de la huella de lo real, y otro alegórico, en cuanto los aspectos compositivos de la imagen refuerzan los discursos de los relatos. Esto se puede observar en la borrosidad de la imagen en *Chilean electric*, donde la fotografía ilustra una imagen con una baja calidad que apenas permite identificar el caballo de madera, una fotografía que comparece como la contracara del propio escenario de la plaza pública. Ambas narraciones nos sitúan en un espacio temporal que le otorga identidad a los cuerpos, sin estos las imágenes serían ilegibles. De modo que adquiere su sentido en torno a estas referencias de las cuales depende su pertinencia en el relato. Sin embargo, la inexacta ubicuidad de la imagen y su imposibilidad como certificado asegura su fracaso como documento. La imagen podría corresponder a cualquier escena, por lo tanto su aspecto más relevante no radica allí. La propia composición de la imagen acusa un documento de características ilegibles, su resolución no permite asegurar nada, del mismo modo que su impresión no sustituye prueba alguna. Es precisamente esto lo que nos informa la imagen: el fracaso de la luz por certificar aquello que sumía lo real en una oscuridad permanente. La ilustración ocupa un lugar central a lo largo del relato, suspendiendo esa realidad espectral como una metáfora de las veladuras que cercan la memoria.

Las descripciones narrativas están sujetas a las diferentes temporalidades y registros que conviven en la diseminación y fragmentación del discurso lingüístico, en la fotografía la condición gramatical está codicionada a un índice estable y fijo: un punto de vista monocular que, a pesar de sus sucesiones rupturas temporales, no suprimen los planos anteriores, puesto que conviven superponiéndose veladamente unos a otros. Por otro lado, la imagen mecánica como signo de la luminosidad se debate entre la sobre o la subexposición (panóptico) y representa una modernidad siempre oscurecida: en *Lumpérica* bajo la dictadura militar mientras que en *Chilean electric* el modelo económico neoliberal y las consecuencias de la dictadura. De cualquier modo ambas

provocan una ausencia, registran eventos inéditos donde el acontecimiento es el índice. Uno se asume desde el presente, la otra desde el pasado irremediable, ambas de magnitudes inéditas, una por su individualidad anclada a la corporalidad dañada, alterada, y la otra desde la contracara que expresa cada imagen.

A la luz de los eventos sociales, la plaza sigue siendo un espacio en disputa. Se puede observar en los movimientos ciudadanos cuya eclosión se dio cita hacia el mes de octubre de 2019 en las protestas en contra de la Constitución política de la república instalada en el 1980 y reprimida fuera de la legalidad por agentes del Estado que llevaron a diferentes instituciones⁴³ a denunciar las violaciones de los derechos humanos. El eje principal de la actividad pública tuvo lugar la Plaza Italia —así como las diferentes plazas de Chile— cuyo nombre fue revisado en una disputa que provocó una discusión nacional en torno a la significación del espacio público. *Chilean electric* y *Lumpérica* no se anticipan a los eventos recientes, pero forman parte de un corpus de textos en los que se desarrolla una lectura contemporánea a los acontecimientos, y cuyo aspecto más sensible se encuentra en el horror que ha cubierto recientemente el país. Desde el 18 de octubre de 2019 el Instituto Nacional de Derechos Humanos⁴⁴ ha reportado 1.432 querellas por violaciones de los derechos de los ciudadanos por parte de agentes del Estado. De estos casos, 6 corresponden a asesinatos y 460 a casos de pérdida o trauma ocular. Hasta febrero de este año se contaron 3.765 personas heridas en centros de salud y se registró a 10.365 personas privadas de libertad durante las manifestaciones. El establecimiento del Estado de sitio y el «Toque de queda» invocado por el gobierno chileno vuelven a situar la lectura de estas obras permitiendo ampliar sus focos de lectura. La luz y el uso de la imagen continúa reportando conflictos en el

⁴³ Informe sobre la Misión a Chile. 30 de octubre—22 de noviembre de 2019. Naciones Unidas. Derechos humanos. Oficina del alto comisionado. Disponible en: https://www.ohchr.org/Documents/Countries/CL/Report_Chile_2019_SP.pdf A este se suman los informes de Amnistía Internacional, Human Rights Watch (HRW) y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH).

⁴⁴ *Reporte general de datos sobre violaciones a los derechos humanos Datos desde 17 de octubre de 2019 e ingresados hasta el 13 de marzo de 2020*. Instituto Nacional de Derechos Humanos. En <https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2020/04/Reporte-INDH-19-de-marzo-de-2020.pdf>

campo artístico no solo desde una dimensión referencial, sino que también material. Cabe recordar que esta práctica artística tiene una larga data, además de Diamela Eltit, quien utilizó la proyección bajo dictadura junto al grupo de CADA, también ha sido empleada por artistas de la neovanguardia como Jenny Holzer (Ohio, 1950) o Alfredo Jaar (Santiago, 1956), además del programa *Messages to the Public* de la The Public Fund que fijó el escenario de la ciudad en el centro de la producción del mercado artístico a finales de la década de los ochenta. De manera que los avatares de la historia lucen infranqueables, como lo demuestra el reciente caso de censura por agentes del Estado y posterior acoso al colectivo de artistas Delight Lab, un estudio de diseño audiovisual integrado por los artistas Octavio Gana y Andrea Gana, luego de proyectar las palabras «Dignidad», «El derecho de vivir en paz» y «Hambre», entre otras, sobre la fachada de un edificio en el centro de la ciudad desde los movimientos sociales de 2019. De este modo las obras de Eltit y Fernández nos permiten situar un marco mayor de lectura, ancladas a un espectro histórico ampliado por la constante redefinición de sus índices y sus marcas referenciales.

2. 2. Gabinete y álbum fotográfico en la novela reciente

2. 2. 1. Traer al presente las ruinas: álbum fotográfico y *bricolage melancólico* de Sebald

Los autores anteriores, en su afán por representar alegóricamente una época de aparatos que median nuestra relaciones, revelan la persistencia del ideal totalizante que buscó ordenar la experiencia sensible un mundo fragmentado. Por otro lado, observamos otra tendencia que, sin renunciar completamente al empleo de la visualidad como simulacro y el deseo romántico por lograr la totalidad, le otorga un espacio central a la condición ruinoso de las imágenes como *desechos acumulados de múltiples pasados* (Rojas) a lo largo de la narración. Esta condición se expresa al igual que en «aquellos objetos que permanecen materialmente cuando el tiempo (la época) que les dio origen y sentido hoy se ha extinguido, objetos que en su materialidad cifran el mundo en cuya disponibilidad se inscribían» (Rojas). Aquí el término de *bricolage melancólico* de Sebald se instala de manera ineludible al momento de pensar este tipo de publicaciones. Los insumos visuales que utiliza se nutren de fotografías provenientes de archivos anónimos, los cuales parecieran ser los excesos de una época que ha producido más imágenes de las que es posible consumir. Esta nueva apropiación romántica está alojada en *Los pasajes* de Benjamin, donde describió el método del montaje literario de la siguiente manera: «No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos» (Benjamin: 2005, p. 462)

El propio Benjamin vio en la cámara fotográfica el aparato por excelencia de la modernidad y al mismo tiempo el documento que certificaría sus adelantos y su crisis, representando en las imágenes las ruinas y la espectralidad de las ciudades vacías de Atget, al igual que lo hicieran los surrealistas. De este modo Breton puso tempranamente en práctica la noción de *fuera de campo* con las fotografías urbanas de Jaques-André Boiffard y Henri Manuel que utiliza en *Nadja* (1928), intentando reproducir el *efecto de lo real* (Sontag) a partir de la soberanía de los aparatos que

imprimen la huella inconsciente de la mirada: «Es la cámara la que apunta al mundo y la que opera como agente deíctico. Es la cámara la que interviene performativamente para proclamar el suceso.» (Green & Lowry, 62). En consecuencia, es en la cámara donde se disputa la soberanía de la mirada, pero también del cuerpo y su ubicación en el espacio. De manera que se produce la cristalización de un doble vaciamiento del dispositivo: tanto en el cuerpo —y su campo cultural— que aprehende los signos que organiza al mismo tiempo en que desocupa la escena,

«al igual que las huellas, el acto de señalar con el dedo establece una relación entre signo y referente de naturaleza espacial y física. Como gesto, es el equivalente de los significantes verbales del tipo “esto” o “aquello”, que permanecen “vacíos” hasta que un acto enunciativo les provee de un objeto referencial» (Krauss, p. 85)

La imagen como certificación de la experiencia urbana comparecería en sus inicios de forma análoga, limitada por los alcances técnicos del propio aparato, sin embargo hoy en día la virtualidad de la imagen ha traspasado todos los niveles de la vida contemporánea, aunque su portabilidad y su autonomía como recurso, lejos de alterar los límites de la representación o lograr la totalidad, reproduce los efectos de una época que permanece anclada a un índice —sea deíctico o denotativo— configurando sujetos que parecen atrapados, desorientados y confinados al interior del marco de los dispositivos:

«los fenómenos de desterritorialización, dispersión física y sistemas de flujos crean nuevas estructuras urbanas, cuyos espacios de interacción ya no son físicos. Ya no hay un centro sino una multiplicidad de centros; ya no existen las zonificaciones sino la multifuncionalidad del espacio.» (Moya, 2011)

La errancia, la discontinuidad de la vida urbana y moderna, la portabilidad de una mirada monocular que busca descentrarse son características del discurso narrador. Las imágenes, después de todo, parecen examinarnos, exigirnos su existencia a través del sentido: «Son documentos de una ausencia casi metafísica. Mudas, las figuras te miran como esperando la oportunidad de decir algo». (Sebald, 2001)

De manera que el potencial narrativo de las imágenes en la literatura durante las últimas décadas del siglo XX ha encontrado su cenit en ejemplos imprescindibles como *La cámara lúcida* (1980) de Roland Barthes, y transversalmente en la mayor parte de la obra de W. G. Sebald (1944, Alemania-2001, Norfolk, Reino Unido). Es necesario detenerse en la prosa del autor alemán, cuya propuesta ha sido capital al momento de analizar la presencia de este recurso. En su trabajo desplegó un discurso autorreflexivo consciente de sus materiales, utilizando archivos anónimos, documentos privados y diferentes recursos visuales que definieron su procedimiento, según sus propias palabras, como un *bricolage melancólico*, metodología compuesta por la acumulación de las imágenes concebidas como desechos ruinosos de los excesos de una sociedad espectacularizada, y que parece haber cristalizado los horizontes de la imagen en su potencial narrativo al dotarlas de un carácter ficcional subordinado al texto, agotando sus posibilidades al renunciar a la autonomía del registro y definiendo el documento como la puesta en escena de un simulacro. Esta perspectiva abre una diferencia hacia la constitución concéntrica de la mitopoética en el bricolage de Lévi-Strauss, anulando la posición soberana del montaje:

«La acumulación, la colección, el amontonamiento, etcétera, vienen a ser, en cierto sentido, las estéticas de la experiencia de la contemporaneidad de múltiples prehistorias. De aquí entonces que el montaje sea la inteligencia estética y política que corresponde a la aprehensión no soberana (no mítica) de la actualidad en el presente» (Rojas: 2012, p. 33)

En Sebald la acumulación no se observa solo en su orden, sino también en las marcas visuales que se invisten como documentos y se proyectan dirigidas por el tiempo, el orden y el sentido textual que interroga las imágenes. Como hemos señalado, el procedimiento del narrador radica en desplazar el «centro de interés» para abrir un nuevo marco de sentido que compite con la soberanía del inconsciente óptico. Sebald emplea el potencial ficcional a partir de la cualidad denotativa de la imagen, es decir, siguiendo los términos utilizados por el propio autor, la superposición entre el *realem Nucleus*, el núcleo visible de la imagen, y *Hon von Nichts*, el espacio libre alrededor de él, desplazando la tensión del inconsciente óptico organizado, en primera instancia, por

el *punctum* -punzón- barthesiano. Es decir que el centro de interés de la imagen, así como sus puntos de fuga, están condicionados por la intencionalidad de la narración textual.

De forma que la multiplicidad de signos que administra, desde su localización, la gramática visual, las inscripciones, los textos y los paratextos nos reportan información indispensable para la construcción total de la escena.* El narrador recupera a estas fotografías de su olvido, de su ausencia en el tiempo, las cuales son organizadas en un nuevo itinerario que las dota, a su vez, de un nuevo sentido y las despoja irreparablemente tanto del sentido original de su índice como de los sucesivos: «suponiendo, inventando o trastocando a discreción el marco físico de la imagen sino también, o ante todo, su marco cultural» (de Luelmo, 126). La errancia, la discontinuidad de la vida urbana -moderna-, la portabilidad de una mirada monocular a través de la cámara son atributos del narrador que persisten en libros del autor como *Los anillos de Saturno*, *Emigrados* o *Austerlitz*.

Este corte y posterior reordenamiento temporal está presente en todo orden visual, siendo un imperativo inherente al dispositivo mecánico de la cámara. De manera que la huella como el corte de un tiempo inasible, irreproducible, revela la condición jánica o espectral de la imagen:, ya que mantienen una legibilidad gramatical al mismo tiempo que su sentido se abre a nuevas asociaciones de significados. Esta condición es connatural al dispositivo, de forma que:

«la modernidad es la época de la producción sistemática, por medio de máquinas especializadas, de simulacros (...) que se constituye ya en la arqueología misma de nuestro tiempo, en el momento en que la perspectiva comenzaba a poblar el mundo de fantasmagorías» (Vera, 249).

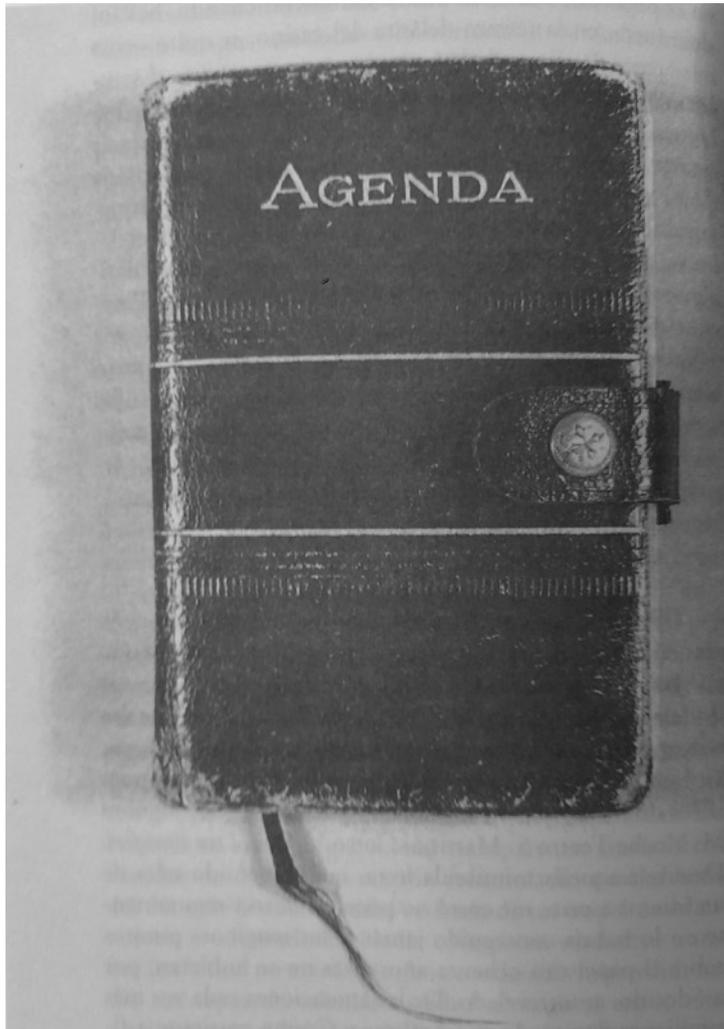
Esta condición doble radica en que «el espectro se convierte más bien en cierta cosa difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro» (Derrida, 2003, p. 12).

La pérdida irreparable de referencias es una constante en la narrativa de Sebald y no solo afecta el tiempo y el índice de las fotografías y documentos que utiliza, a la pérdida insoslayable del transcurrir de la memoria también se suma la pérdida de la relación entre el humano y la naturaleza, la lengua, la patria, asumiendo una identidad errante que caracteriza este tipo de producción, construyendo una inevitable distancia ante un mundo que parece inaccesible.

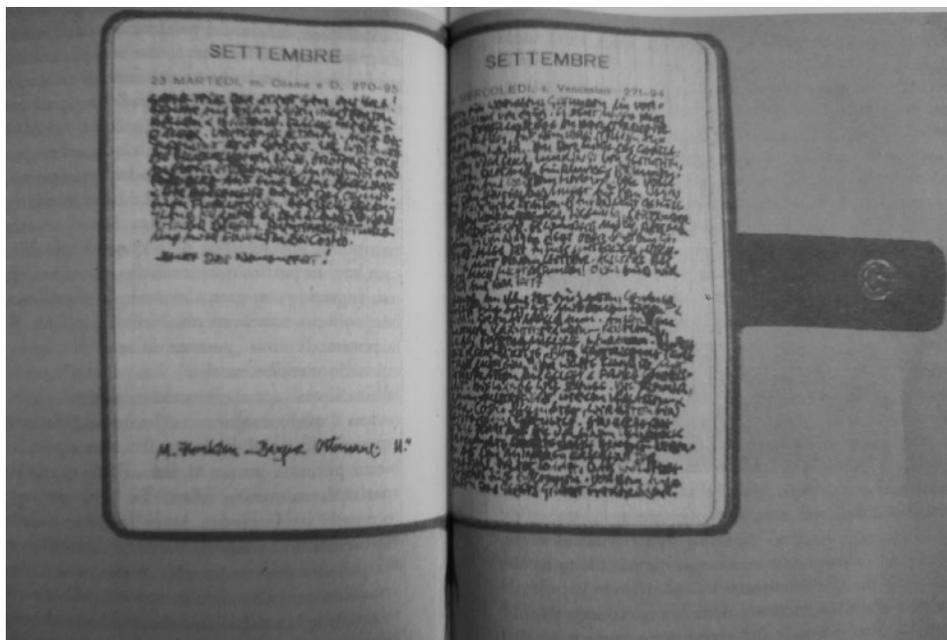
2. 2. 2. Los rasgos del álbum fotográfico en la novela: Sebald y Eduardo Belgrano Rawson

Las imágenes en los libros de Sebald se configuran desde la conformación del álbum de fotografías, el cual no se compone únicamente por retratos, paisajes, panoramas, etc., también la imagen reproduce todo tipo de documentos, sean públicos o privados, construyendo un gabinete que reúne múltiples temporalidades y direcciones. El origen del álbum fotográfico tiene su origen en el siglo XIX y la aspiración del sujeto por certificar su presencia en el inconsciente óptico. La sociedad enfrentó a una nueva relación con su contemporaneidad, donde «encontrar una fórmula para conciliar el pasado filial y el presente urbano significó convertir a las ciudades en una vitrina de adelantos: la arquitectura materializaba los deseos liberales de orden y progreso» (Antezana & Ossa, 320). De igual manera, la figura del álbum arroja una actitud topológica que ordena los acontecimientos de un mundo que ha pasado veloz, inabordable, sobre-humano, frente al sujeto. De esta manera los dispositivos tecnológicos, y en particular la fotografía, conformó las «prácticas institucionales» donde tuvo lugar la estrategia de los Estados capitalistas, quienes establecieron el nuevo «régimen de sentido»: «Lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales, sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma del Estado». (Tagg, 82)

Los emigrados, W. G. Sebald, 2006, p. 144



Los emigrados, W. G. Sebald, 2006, p. 150-151



Las ataduras que mantuvieron el orden y la velocidad de la huella fueron despojadas del aparente sentido original al dispositivo, permitiendo la manipulación de su lenguaje. En un primer nivel, Sebald establece una relación diegética con el álbum: «permitiendo al narrador referir la circunstancia de esos seres al hilo de las imágenes y haciendo así converger recorrido biográfico y discurso literario de manera no muy diferente al modo en que todo álbum hace coincidir transcurso vital y secuenciación gráfica.» (de Luelmo, 133) En otro nivel, la imagen se comporta como un texto visual que dispone de un recorrido interno propio, el cual se suspende a la espera de la impugnación del relato. El álbum encierra un enigma en la medida que su performatividad —*trompe-l'œil*—, a diferencia de la mayor parte de imágenes que transitan en el espacio público, se encuentra suspendida o en pausa, en un hiato que depende del tiempo histórico de su lectura. Es ejemplar la figura de Ambros Adelwarth, tío abuelo del narrador, perteneciente al tercer de los cuatro relatos de *Los emigrados*, el cual se desarrolla a partir del álbum de fotografías familiar de su madre, al igual que en los capítulos «Dr. Henry Selwyn» y «Paul Bereyter». En el caso de Adelwarth los signos de la imagen son el objeto alegórico que activa el discurso superponiendo diferentes temporalidades, ya que el narrador administra el carácter portable —desarraigo por la copia— y expansivo de la figura del álbum. El hablante desvalija esta caja de recuerdos en un tiempo siempre posterior, provocando la sumatoria de distintos pasados que se revisan y se reordenan desde su presente como un nuevo acontecimiento. En este sentido, no solo el pasado aparece en el núcleo visible del documento y sus marcas laterales —o descentradas—, también en el desgaste de las copias rescatadas de baúles ajenos, así como los pliegues corporales visibles en los archivos —como doblez, arruga, corte— y la rugosidad de la textura monocroma, sumando diferentes huellas que se revelan como opacidad, informando en sus cicatrices el paso del tiempo y la historia. La distancia es insoslayable: el desarraigo, la soledad en un mundo que desaparece en su sobreexposición, la búsqueda por compensar el objeto perdido en la imagen, son elementos que configuran el narrador. Laguna (2017) aborda el trabajo de Sebald desde las formas de la memoria que Maya Barzilai ha diferenciado en los estudios sobre el

recuerdo traumático: en primer lugar la memoria profunda o intrusiva, y en segundo lugar la común o narrativa. La primera de las formas:

«se enquistada y permanece inalterablemente fija, mientras que la memoria común se reconcilia con el pasado asumiéndolo desde el presente. (...) Para ella, la relación entre fotografía y memoria no es protésica sino de bloqueo: la fotografía se opone a la memoria común bloqueándola como una contramemoria de modo intrusivo y que tiene como una de sus causas el impacto visual de la imagen.» (Laguna, 322)

La pérdida de los puntos de referencia a través del trauma del exilio, la errancia, el desarraigo, sea geográfico, político, social o afectivo, serán los elementos centrales que comparten los autores que integran la imagen bajo el coeficiente del álbum fotográfico.

Esto sucede con el trabajo de Eduardo Belgrano Rawson en *Fuegia. En los confines del mundo* (1992), una novela que, a diferencia de las publicaciones que conforman este corpus de análisis, fue publicada en paralelo al trabajo de Sebald, por lo que ambos proyectos mantienen una distancia geográfica, biográfica y referencial. Belgrano Rawson es un escritor y periodista argentino que ha publicado desde la década de los setenta una extensa obra narrativa, como las novelas *No se turbe vuestro corazón* (1974), *El naufragio de las estrellas* (1979), *Noticias secretas de América* (1998), *Setembrada* (2001), *Rosa de Miami* (2005).

Fuegia, su tercera novela, es un libro que obtuvo el Premio de la Crítica y un importante interés de la época debido al problema que aborda, el cual consiste en narrar parte de la masacre humana y la migración en Tierra del Fuego y la Patagonia del territorio austral del cono sur. De manera que la novela relata el tránsito de una familia de canoeros que abandona una misión de origen religioso con el fin de buscar una nueva vida hacia el norte. Esto es utilizado por el autor como forma de narrar ficcionalmente parte del horror ejercido por parte de los colonos contra los habitantes nativos, los cuales desaparecieron debido a la violencia. Del mismo modo, la inclusión de imágenes fotográficas provocó cierto interés por el uso de la cámara fotográfica, como lo ha

descrito la crítica académica, aunque su rol es testimonial y cumple una función estética, pone en evidencia una política sobre los cuerpos:

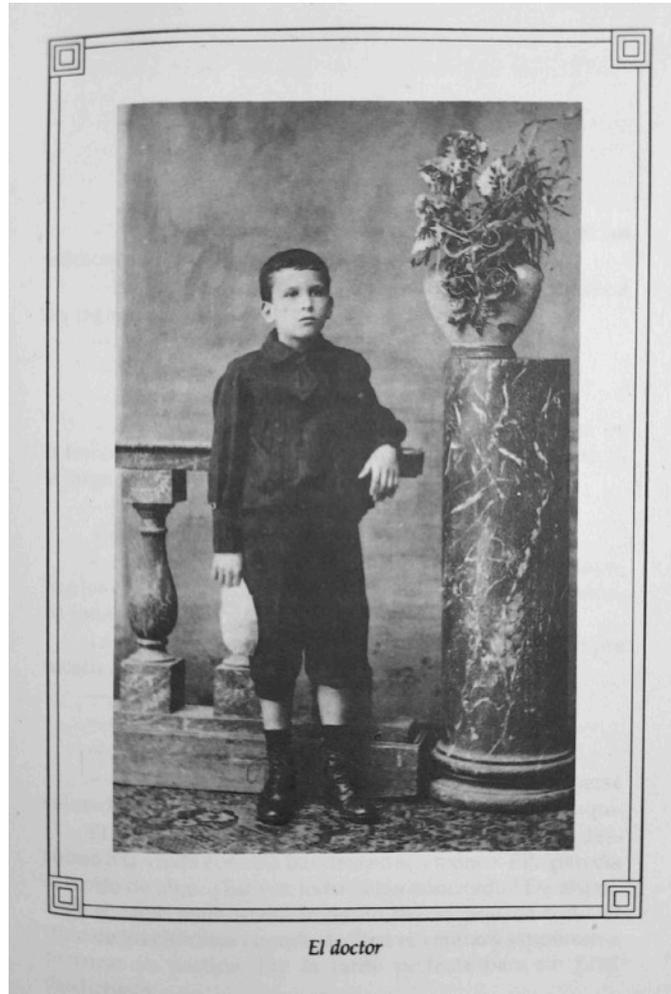
«Incorporadas plenamente en el diseño ficcional de esta foto-novela, las fotografías cumplen dos funciones fundamentales: por un lado, revelan la economía visual de un nosotros y de su otro, que habilita la definición de la identidad nacional. Por el otro, visualizan la pérdida representada en la narración y la compleja dimensión temporal del relato; el tránsito entre el texto y la serie fotográfica crea un pliegue temporal.» (Perkowska: 2013, p. 136)

Las fotografías que utiliza Belgrano Rawson, a diferencia de Sebald, no interrumpen ni buscan alterar el orden del texto o el sentido de lo narrado. Su función alegórica opera en otro sentido, ya que cada imagen está dispuesta según el mismo esquema, el cual consiste en ubicarla como primer apartado al inicio de cada uno de los once capítulos que dividen la narración. La estética que utiliza está directamente asociada a la imagen prototípica del álbum familiar, es decir que están impresas de forma vertical siguiendo la retícula convencional del retrato, y están diagramadas al interior de un borde de diseño lineal y ancladas al texto a través de los pie de página.

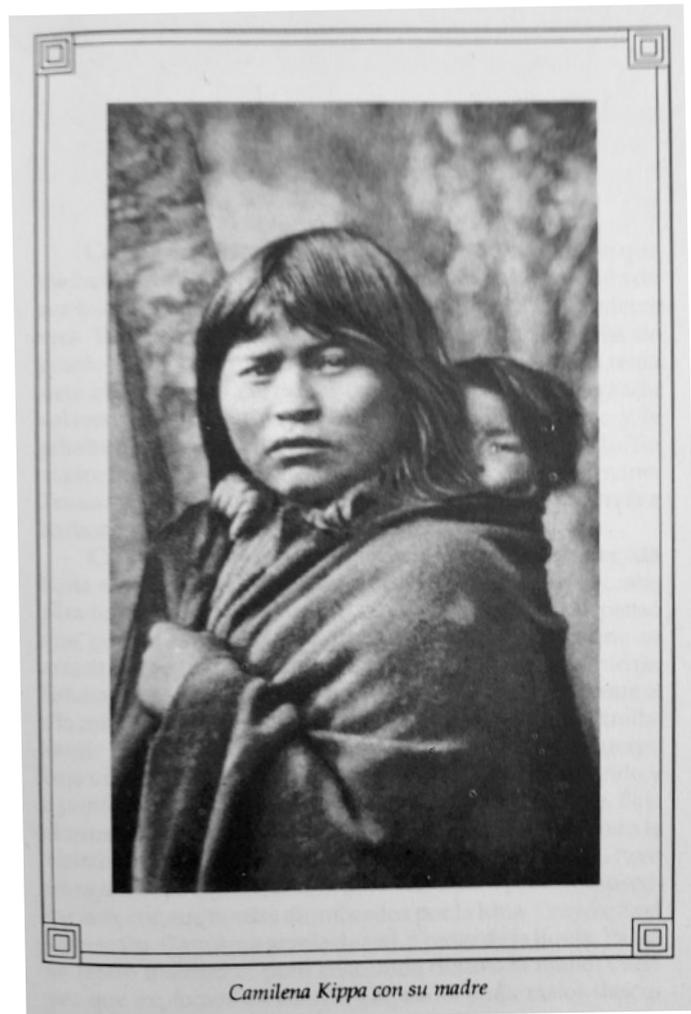
Todas las fotografías corresponden a retratos donde los cuerpos comparecen frente al lente y dan cuenta del paso del tiempo, como si fueran escenas sacadas de la historia y enmarcadas en la novela como puentes hacia lo real. Sin embargo, más allá de la referencialidad de la imagen hacia el texto, lo que vemos es la forma en que los cuerpos acceden a representarse en el dispositivo. De hecho, la mayor parte de los retratos corresponden ficcionalmente a la infancia de los personajes, donde sus rasgos funcionan como signos que separan a dos tipos de sujetos: uno occidentalizado y otro colonizado. Las fotografías registran un recuerdo, en el caso de los primeros, y un descubrimiento, en el caso de los segundos. Estos dos modelos están estrechamente relacionados con el nacimiento del propio dispositivo del álbum fotográfico, siendo el primero un álbum familiar y el segundo a un álbum de viaje.

En este sentido, Belgrano Rawson dispone esta dualidad como una reducción determinada por el poder que administra al propio dispositivo. Si nos remontamos a la

segunda mitad del siglo XIX, observamos que es en el soporte de la postal fotográfica, por ejemplo, donde aparecen los edificios monumentales, las nuevas construcciones arquitectónicas y las vistas panorámicas de una urbanidad en expansión, el acceso a una mirada aparentemente neutral que puede fijar la luz de los escaparates ciudadanos que anunciaron los adelantos científicos, o el paisaje de alguna montaña tan remota como inaccesible, pero posible de portar sin las dificultades técnicas del pintor. Como sea, la escena es ocupada por los intereses del poder financiero que admite y corrige los cuerpos frente al lente, y los distingue por el poder de acceder a la escena, en el primer caso, y en el exotismo, en el caso de los demás. Del mismo modo que la confección del retrato y el álbum expuso los cuerpos humanos que comparecieron frente al lente fotográfico, siendo determinados por las aspiraciones del mismo poder hegemónico, pues su acceso estuvo mayoritariamente restringido a las clases dominantes que podían costear la tecnología con el objetivo de ser contemporáneos, ya sea para representarse en la imagen o para fines antropológicos, lo que se observa las colecciones de imágenes de sujetos pertenecientes a pueblos aislados como una Otredad, examinados tipológicamente por el lente como una colección de objetos de estudio etnográfico durante las exploraciones militares del siglo XIX y XX. A partir de aquí se instala la idea flusseriana acerca de que el «mundo postindustrial no está dominado por máquinas sino por aparatos –como la cámara o el ordenador, las agencias estatales o el mercado– que son la expresión de los intereses ocultos de quienes controlan sus flujos económicos» (Büchler, 2007, p. 98).



El doctor



2. 2. 3. Desarraigo, errancia y memoria: entre la parodia y el álbum

Como hemos descrito, la presencia de la imagen ha sido asimilada tempranamente en la poesía latinoamericana a lo largo del siglo XX, mientras que el empleo de la imagen en la ficción es un fenómeno que ha adquirido un creciente interés entre los autores durante las últimas décadas. Tanto para Sebald como para los autores posteriores, la condición globalizada que define nuestra época se expresa en la pérdida de ubicación en el mundo, donde las identidades migrantes de los sujetos en su desplazamiento permanente exigen un reordenamiento de los puntos de referencia. En una primera tendencia, los autores recurren a la parodia, la écfrasis o al uso ilustrativo de la imagen, como hemos indicado: Mario Bellatin (1960), Manuel Vilas (1962), Antonio Orejudo (1963), Augusto Fernández Mallo (1967), y los libros *Chilean electric* (2015) de Nona Fernández, *Nancy* (2015) y *Leña* (2018) de Bruno Lloret o *La próxima novela* (2019) de Felipe Becerra.

En una segunda tendencia, en complemento al encuentro con la colección y misterio de las imágenes suspendidas en el olvido, los autores emplean la figura del álbum fotográfico o la caja de recuerdos, ya sea como indicio de un plano físico —un índice— o desplegándose como un acontecimiento excepcional en una época donde la imagen suele ocupar la virtualidad de las pantallas digitales. El álbum ordena los relatos de autores de diferentes procedencias y generaciones como *Poste restante* (2001, 2010), *Ramal* (2011) de Cynthia Rimsky, *La familia de mi padre* (2008) de Lolita Bosch, *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013d) de Hernán Ronsino, *Hermano de hielo* (2016) de Alicia Kopf, *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna, *Desierto Sonoro* (2019) de Valeria Luiselli, quienes han privilegiado en la revisión de las imágenes una memoria opaca que transita bajo el escrutinio del narrador y que examina los materiales integrándolos en un relato unitario.

Los insumos autobiográficos que aporta la imagen y sus permanentes marcas de referencia traslucen las identidades de los autores sin amplificar la ambigüedad del

discurso, tampoco provocando una crisis al contrato del estatuto ficcional. La exigencia de representar a través de las imágenes del dispositivo la vida contemporánea parecen encontrar su saturación en la repetición de los recursos. Esta tendencia es predominante en la literatura recientemente que ha utilizado la reproducción de fotografías.

La experiencia errante, los límites geográficos, el exilio, el fracaso de la modernidad, la soledad del sujeto en un contexto global, son los elementos que configuran a sus narradores, de manera que la interpretación de la imagen no es homogénea y responde con matices a su potencial narrativo. El pasado, la memoria y la pérdida de los puntos de referencias también están presentes en el álbum o caja de cartón que la protagonista de la novela *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna ordena en conjunto a la narración, donde observamos «fotografías enviadas de un continente a otro, cartas de los parientes y amigos (...), pasaportes, un manual de comportamiento para inmigrantes» (Costamagna, 108), certificados, libretas, cuadernos, dispositivos que son desplegados a lo largo de la narración, insistiendo en el ejercicio compositivo. Al igual que en Rimsky, desde su título se anuncia el carácter medial de la novela. *El sistema del tacto* alude a los ejercicios dactilográficos que desarrollan los personajes, otorgándole un sustrato corporal al ejercicio de la escritura que determina una distancia sensorial previa a la virtualidad de los datos electrónicos, subordinado la escritura a la domesticación del aparato, al reconocimiento de la prótesis. Pero, ¿acaso no subordinamos también la mirada a pautas establecidas que aseguran la legibilidad del mundo?

Costamagna narra la infancia y el presente de una mujer que asiste al entierro de un familiar en otro país, el país en el que vivió durante su infancia como resultado del exilio durante la dictadura de Pinochet, el mismo país desde donde fue expulsada debido a su identidad nacional durante la guerra de las Malvinas en Argentina en 1983. Al sinsentido de la errancia se suman los conflictos bélicos y las identidades nacionales. El recuerdo borroso de la infancia se suma como espacio para resignificar una memoria

personal, histórica y política, efecto central que ha perseguido la tendencia denominada como «la literatura de los hijos».

Cercana a la tendencia paródica, en *Chilean electric*, Nona Fernández recurre a cinco imágenes que refuerzan el lugar central del montaje y la estrecha relación del artificio con la memoria. Se trata de reproducciones borrosas, recortadas, descentradas, útiles para una narración que cruza los recuerdos inventados del día inaugural en que se encendió la luz artificial de la plaza de armas de Santiago de Chile, es decir, cuando la modernidad se anunció públicamente en sus faroles urbanos en 1883, hasta llegar a los apagones eléctricos producidos durante las protestas sociales en contra de la dictadura de Pinochet casi un siglo más tarde. En un país asolado por la inestabilidad, la imagen corrobora la ilegibilidad de la historia a través de los documentos que se intercalan en la novela, al igual que los estilos tipográficos que marcan las distintas voces que componen la ficción.

En una tendencia ilustrativa, las imágenes presentes en *La próxima novela* de Becerra nos remiten a la presencia fantasmal del índice fotográfico. A diferencia de Nona Fernández, el lenguaje de la fotografía no interrumpe ni nutre el sentido del relato. Si bien la idea de álbum está presente en cada una de las libretas fotografiadas, aquí el narrador parece trasladar el contenido de sus anotaciones y diarios en el permanente movimiento y deslocalización de un sujeto en tránsito. Las imágenes que se dan cita aquí corroboran el sentido fragmentario de su aparición pero no complementan ni subvierten el sentido del texto, ya que se presentan como las piezas sobre-estetizadas de un gabinete, o como un bodegón que se expone como una marca de veracidad, confirmando la presencia de un trazo que proviene desde *afuera*. El álbum suele exhibirse en las novelas como si sus narradores tuvieran que descubrir y exponer los andamios sobre los cuales montaron sus escrituras. En el caso de Becerra, la imagen no afecta el relato y ambos órdenes siguen trayectorias independientes. Quizás el ejemplo más lejano a la idea de álbum se observa en la narración paródica y lúdica de *Nancy* (2015) y *Leña* (2018) de Lloret, libros en los cuales el autor emplea la voz narrativa de

dos mujeres que buscan traspasar las fronteras de los países donde viven en búsqueda de un mejor futuro o la muerte. Nuevamente surge como motor un sujeto escindido, roto, quebrado. A pesar de lo anterior, la plasticidad de la imagen aquí se encuentra asociada al simulacro, dada la búsqueda por amplificar el coeficiente ficcional de los recursos narrativos. Por eso no es extraño observar la reproducción de logos gráficos, la irrupción de diferentes estilos tipográficos y una consciencia del espacio más cercana a la experimentación poética de los años setenta que en la narrativa moderna.

2. 2. 4. El viaje y la memoria en *La familia de mi padre* (2008) de Lolita Bosch

Lolita Bosch (Barcelona, 1970) ha publicado, entre otros libros, *Tres historias europeas* (Caballo de Troya, 2005), *Hecho en México* (Mondadori, 2007), *Una: la historia de Piiter y Py* (Almadía, 2008), *Camps abans de tot això* (2011), *45 voces contra la barbarie* (Océano, 2015). Sus relatos transitan diferentes lenguas y geografías, lo que observamos en los problemas que desarrolla, que oscilan entre la situación política y social en México, como en la recuperación de la historia íntima y familiar en sus raíces catalanas. El uso de la fotografía ha sido recurrente en su trabajo, lo que se observa en el capítulo «Una: la historia de Piiter y Py» de *Tres historias europeas*, en el cual el personaje protagonista corresponde a un inmigrante judío de Nueva York que regresa al campo de concentración donde murieron sus padres, y mediante el cual se desarrolla un relato sobre la memoria y el olvido. El modelo de escritura es particularmente cercano al trabajo de Sebald, tanto temática como estéticamente, pues la autora incorpora una cantidad importante de imágenes monocromas que interrumpen el texto y que impugnan la búsqueda del pasado, mediante la reformulación estética de la propia fotografía.

Los tránsitos fronterizos del trabajo de Bosch, también lo observamos en el uso del bilingüismo, ya sea a través de su escritura en los idiomas español y catalán, como por la autotraducción que realiza en las versiones que realiza desde una lengua a otra en sus propios títulos. Esto es lo que sucede en *La familia de mi padre*, publicado en catalán y versionado por la autora en español. De modo que es un caso donde se une la expansión entre lenguas y entre disciplinas, debido al uso de la imagen fotográfica, el cual ocupa gran parte del libro, a diferencia de *Tres historias europeas*, donde solo es empleada en un capítulo. Así también, esta novela comparte dos de los elementos transversales de este corpus de novelas: la primera es la autorreferencialidad de la figura del narrador, duplicando la figura del autor en el relato como personaje ficcional, y la segunda es el uso de fotografías monocromas y la estética del certificado de archivo.

En esta novela, la figura del narrador protagonista relata la búsqueda sobre su pasado familiar, reconstruyendo a través de la descripción de fotografías y los recuerdos la historia de su familia paterna. El acontecimiento que detona este ejercicio es la muerte del padre de la protagonista, quien enfrenta un duelo a través de la distancia y de la imposibilidad de su despedida. De modo que se reitera el duelo y la nostalgia como el tercer elemento transversal, en particular en las novelas que utilizan la imagen fotográfica como parte de un álbum familiar, como lo observaremos en este capítulo.

Este libro recoge múltiples registros y documentos que se organizan siguiendo, por una parte, la biografía de cada uno de los padres de las cinco generaciones que preceden a la protagonista y, por otro, el tiempo de escritura situado en el presente de la propia narración. Además de la reproducción de poemas, cartas, citas de canciones populares o libros, e incluso la autocita, este libro dispone de 37 imágenes, entre las que se observan mayoritariamente reproducciones fotográficas y, en menor medida, algunos dibujos y esquemas.

Para Pérez Alonso (2015), este libro forma parte de las propuestas híbridas debido a la cercanía con la autobiografía, pero también conforma un tipo de literatura que recurre a la intertextualidad y fragmentariedad, lo que se observaría en «la inserción de pasajes de otras obras literarias, incluso a veces propias, que acompañan a la autora en el proceso de creación o que sirven de referencia y anclaje al propio texto narrativo», como también debido a la «intermitencia narrativa» (Gracia & Ródenas, 2011). Sin embargo, cabe señalar que la imagen, debido a su estatuto indicial, comportaría diferentes temporalidades y su anclaje, por lo tanto, estaría determinado por la narración.

Los capítulos se dividen siguiendo un itinerario de ciudades que remiten a la experiencia inmediata de la narradora, ya sea en un plano físico como simbólico. Solo dos capítulos se titulan siguiendo un patrón distinto: El primero, «Yo no nací en un lugar sino en una historia» (p. 13), y el penúltimo, «Este libro es una caja de madera verde, tierna...» (p. 255). Las demás secciones están ordenadas sin una dirección lógica

del viaje físico a través de la geografía, sino por lo que referencia a cada lugar significa para el discurso de la narración. De esta manera su itinerario está compuesto por París, Lesotho, Kentucky, La Habana, Guadalajara, Liverpool, Calaceite, Bilbao, Vilafranca del Penedès, Santiago de Chile, Roma, Nueva York, Barcelona y Mercadal. Del mismo modo, cada capítulo es antecedido por el fragmento inicial con un epígrafe que se reitera a lo largo del texto y se desarrolla hasta tomar su forma definitiva. El epígrafe inicial señala: «*Este libro es una caja de madera verde, tierna*», mientras que hacia los últimos capítulos, este se ha transformado hasta completarse de la siguiente forma:

«Este libro es una caja de madera verde, tierna. El cubo en el que agoniza el último congrio que pescamos cerca de las islas Medes. Un momento encerrado que quisiéramos que permaneciera eterno. Hecho. Este libro es la narración lejana de la que nació mi padre. Un mundo que me mantiene inmersa en un pasado que invento. Una narración que palpita. Triste. La primera novela que escribo y avanza y se queda fija en el tiempo latente de este texto mientras yo me alejo flotando, en busca de una nube. Un globo aerostático del que atar el lenguaje para salir volando sin irme, como diría Huidobro. Este libro es aire. Algo vivo de lo que aferrarme. La búsqueda centrípeta y desesperada del tiempo.» (241)

Este epígrafe se devela capítulo a capítulo como una imagen que se descubre trazo a trazo, anunciando el sentido íntimo y afectivo que encierra la figura de una caja de recuerdos, como las inesperadas revelaciones familiares de la investigación. En estos epígrafes se constituye metafóricamente la narración como un contenedor de los materiales de la memoria, como si se tratase de un baúl de recuerdos cuyo contenido aun debe desvalijarse. La narradora dispone las fotografías al igual que Luiselli y Kopf, como un certificado temporal que fija los acontecimientos. Aunque la principal diferencia radica en que en Luiselli y Kopf la imagen es un lugar hacia donde se dirige la narración, ilustrando y certificando además lo real a través de archivos y documentos históricos; mientras que Bosch utiliza las posibilidades compositivas de la imagen, como lo realizaría Costamagna, más tarde, en *El sistema del tacto* (2018). Esto quiere decir que, no solo utiliza el referente al que alude la fotografía como un certificado de realidad, sino que en algunos casos los repite y los reubica en diferentes páginas, con el fin de confrontar las fotografías y lograr un efecto distinto.

Esto se produce en dos sentidos, el primero en el gesto más evidente visualmente, que consiste en ejecutar una nueva composición sobre la página utilizando referentes que ya fueron incorporados al texto, alterando su lectura inicial y sumando una nueva interpretación. La segunda es que la imagen se establece iconográficamente anclada a un texto y un discurso específico de la diégesis, por lo que la acumulación de estas fotografías-ícono provocan un diálogo entre las diferentes temporalidades discursivas a la que corresponde cada una. Esto lo observamos en la revisión que hace de los hombres de las últimas cinco generaciones de su familia paterna: Rómulo Bosch i Alsina, Rómulo Bosch i Catarineu, Rómulo Bosch i Rius, Rómulo Bosch i Díaz y Rómulo Bosch i Sans, a través de sus vidas y el contexto histórico que sitúa a cada uno, reconstruye la historia familiar.

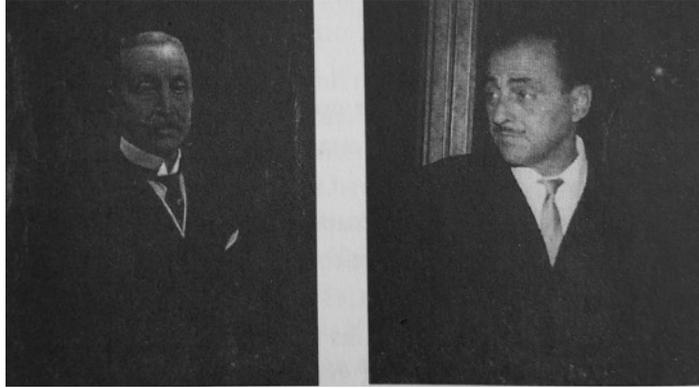
Entre las múltiples imágenes, citas y reproducción de documentos, los retratos de los hombres de la familia transitan a lo largo de la narración. Desde la fotografía de un cuadro a un retrato de estudio, los acontecimientos se acumulan en sus distintas referencias temporales y textuales. Cada imagen nos remite a una generación específica dentro de la genealogía familiar, la estética visual de cada una de ellas nos informa esto a través de la calidad y vestimentas de los cuerpos. Esta temporalidad particular se suma al tiempo de la historia en la narración, que está vinculada, como hemos señalado anteriormente, a distintos territorios. Los dos primeros retratos están yuxtapuestos en el capítulo «Kentucky» (p. 50), el retrato de Rómulo Bosch i Catarineu (p. 108) se encuentra en primera instancia en el capítulo «Liverpool», y en segunda instancia yuxtapuesta al retrato del padre de la protagonista en la página siguiente (p. 109). El retrato del padre junto a una niña (p. 98) en el capítulo «Guadalajara», mientras que el retrato del último personaje de la genealogía (p. 247), en el capítulo «Barcelona».

Cada retrato es una pieza que certifica y expone los materiales que la narración interroga como pruebas de la investigación que lleva adelante la protagonista. Este certificado de mirada ilustra la figura de la caja de recuerdos a la que alude la narración, la cual es descubierta a partir de la confianza en que su índice está en el terreno de lo

real. Hemos indicado que cada capítulo no determina la localización de los acontecimientos narrados, sino que dispone la memoria afectiva de la figura de la narradora, quien desarrolla un relato biográfico de los personajes, al tiempo en que los une con sus propios recuerdos y experiencias. La narración fija cada imagen a un tiempo específico de la narración, de forma que, aunque los capítulos no nos dispongan en la localización específica a la que aluden, el tiempo de la historia de la narración a las que están ancladas. La reformulación visual de las fotografías que reutiliza a lo largo del texto unen estas temporalidades al momento de acumular las imágenes previamente reproducidas. Esto se observa en la yuxtaposición de todos los retratos señalados (p. 249), en una sola tira de imágenes ordenada temporalmente. El efecto producido es cercano al de una serie de fotogramas que transcurren lentamente a lo largo de la historia, de este modo describen el tránsito de un tiempo inasible que va más allá de la vida y la muerte de los protagonistas.

Bosch recurre a acumular y reformular constantemente las citas que emplea, desarrollando discursos paralelos. Además de la progresión del epígrafe, la disposición de las imágenes interrumpen el texto bajo la forma de un álbum desvalijado, desplegando los documentos como un reporte de investigación. Bosch reúne archivos de distinto orden sobre la imaginaria mesa de disección de un entomólogo. En su caso, la imagen participa desde su gramática asumiendo su plasticidad y su maleabilidad. De este modo la narradora las reordena en diferentes posibilidades de montaje que las remecen de su sentido inmediato.

La familia de mi padre, Lolita Bosch, 2008
[fotografía sin título], p. 50



La familia de mi padre, Lolita Bosch, 2008
[fotografía sin título], p. 98



La familia de mi padre, Lolita Bosch, 2008
«Ròmul Bosch i Catarineu», p. 108



La familia de mi padre, Lolita Bosch, 2008
[fotografia sin título], p. 109

ca cómo y cuándo conocí finalmente a mi bisabuelo

SOL·LICITUD DE FOTOCÒPIES M^NAIC SECRETARIA GENERAL D'INSTRUMENTS DE L'ART

Data 13/ feb Núm. carret _____

Nom Lolita

Cognoms Bosch

Adreça _____

Telèfon _____ Fax _____

Autor _____

Article o capítol _____

Publicació Intel·lectual Museum

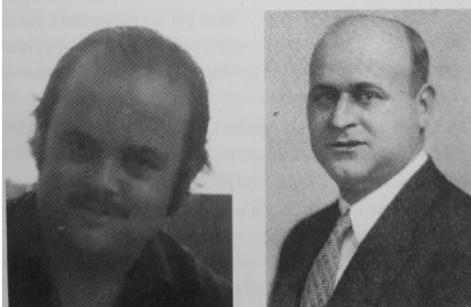
Any _____ Vol. _____ Núm. _____

Pàgines 187 Llàmines _____

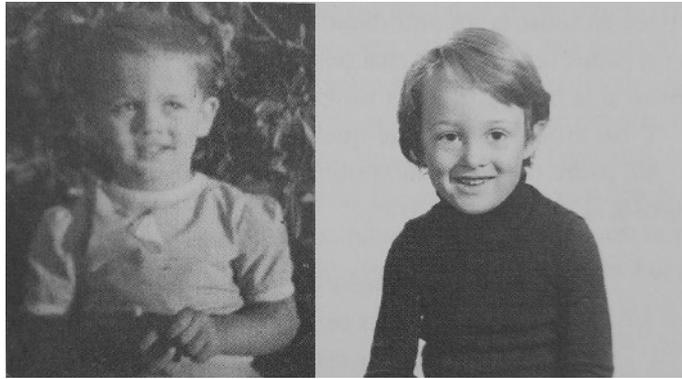
Número de fotocòpies 4 Total a pagar 0,10 €

LES FOTOCÒPIES ES PAGUEN SEMPRE PER ANTICIPAT.

Un hombre al que reconcí de inmediato porque tu
sión de estar viendo cómo podría haber sido mi pa
se nacido en otro momento.



La familia de mi padre, Lolita Bosch, 2008
[fotografía sin título], p. 247



La familia de mi padre, Lolita Bosch, 2008
[fotografía sin título], p. 249



Si bien, el tiempo de la narración ordena la disposición de cada imagen, la autora utiliza la visualidad como un espacio de composición que interrumpe el relato:

«...ahora, que ya es marzo de 2007, si bien sólo ha pasado un mes en este libro desde hace un rato, se cumplen casi cuatro años desde que comencé a escribir finalmente *La familia de mi padre*. Así que he podido recuperar las fotos que tomé entonces de los lugares que marqué en un mapa. Un trazo que si se resigue, como ocurre con los pasatiempos infantiles en los que hay que unir puntos numerados, cobra sentido.» (2008, p. 37)

Esto se observa, por ejemplo, en la deslocalización de las imágenes y los cuerpos ausentes en ellas, como en la yuxtaposición de imágenes confrontadas por la narradora. En este sentido, la autora no certifica el índice de lo proyectado, sino que establece un punto de vista en donde aquellos rasgos documentales dan paso al simulacro de la experiencia. No podemos confiar en la veracidad de las imágenes, porque sabemos que estas han sido construidas discursivamente, de modo que representan un modo de compartir la mirada o el «punto de vista». El efecto que provoca la acumulación y reorganización de las fotografías, es que ellas nos señalan un tiempo que discurre más allá de lo que sus figuras representadas sobre el plano con capaces de expresar. Bosch cruza los capítulos con un itinerario de viaje que localiza alegóricamente en cada capítulo en un desplazamiento físico y temporal —al tiempo de la historia y al tiempo narrativo, se suman los tiempos de producción de la imagen y de lectura—. De forma que la figura del narrador se presenta autorreflexivo de los materiales que acumula, por cuanto interroga las imágenes haciendo inevitable la interrupción de la temporalidad del texto y su diálogo.

El anclaje de la visualidad no radica solo en la modulación autorreflexiva del narrador, sino en la confusión entre la figura del narrador y del autor como una duplicación espectral, debido a que no acaba de ser ni certificado ni pieza de una realidad, ya que los cuerpos que comparecen sólo cumplen una función proyectiva.

2. 2. 5. Álbum fotográfico y los espectros de la identidad en *Poste Restante* de Cynthia Rimsky

2. 2. 5. 1. Imágenes de una memoria inventada en *Poste Restante*

Entre las características que ilustran la tendencia paródica que se observa en el trabajo de Bellatin, Orejudo o Lloret, destacan los procedimientos asociados al simulacro, a partir de la naturaleza maleable del aparato como un instrumento que permite confirmar el discurso del narrador y, al mismo tiempo, como la permanente alegoría de la insuficiencia de la técnica. Por lo tanto, los conceptos de ortopedia y fantasmagoría no se borran por completo en el cuerpo de novelas publicadas durante los últimos veinte años, así como la representación de los diferentes destinos errantes de sus protagonistas y la constante autorreferencialidad.

La consciencia de un narrador que expone su experiencia frente a la realidad a través de los materiales —documentos, imágenes, registros— que administra y se constituyen en la escritura, ha sido uno de los principales rasgos de la literatura asociada a la producción narrativa de la segunda mitad del siglo XX, eclosionando en géneros como la crónica y la novela contemporánea de principios de este siglo, calificada bajo el término que diversos autores (Gasparini: 2004, 2008; Alberca: 2007; Vilain: 2009) se apresuraron en calificar como autoficción.

En este sentido, la presencia del álbum fotográfico se mantiene, aunque aquí es donde se observan las principales diferencias, ya que las propuestas que incorporan este dispositivo, como Rimsky, Bosch, Costamagna, administran la imaginería de los documentos como elementos compositivos. En este marco se observa el trabajo de Cynthia Rimsky (1962), y en particular la novela *Poste restante* (2001, 2010), el cual no consiste en un caso ejemplar, por el contrario, las constantes permanecen: la autorreferencialidad, la voz en primera persona de la narradora, la fragmentariedad y las constantes interrupciones de los registros fotográficos que la autora administra a lo largo de la narración surgen como la norma de la generación. Los textos son

interrumpidos por imágenes diseminadas a lo largo del relato, conformando una visualidad intertextual, dada la composición y la apertura del marco de referencialidades que, a diferencia del correlato ilustrativo del compendio de Bellatin, nos permite incorporar el sentido de las fotografías como el registro documental que exhibe los andamios en la arquitectura del trabajo escritural, a la manera de un bodegón de composición, ampliando los recursos visuales suministrados por el espacio físico de la imagen.

En *Los fantasmas del masajista* la presencia espectral de los cuerpos comparecen opacamente frente al registro, situando el índice en el propio acontecimiento fotográfico que, despojado de su fiabilidad como documento, se limita a certificar un tiempo y un plano físico de desplazamiento alojado en el disparo de la cámara. En *Poste restante* la presencia fantasmal no reside tanto en los cuerpos como en los archivos y los objetos que conforman una narración lateral en torno al texto, situando una relación indisociable entre el marco de referencias interno y externo de la imagen, como huellas de una corporalidad que transita por tales objetos. El componente espectral radica nuevamente en un catálogo de objetos diversos documentados como piezas de un pasado irremediable que, en cualquier combinación posible, se enmarca en un cúmulo de posibilidades tan amplio como la diversidad de sujetos y sus lecturas. La acción y el desplazamiento físico que define el empleo del aparato mecánico se suspende estáticamente en los signos de la reproducción de la imagen, lo que podría definir el deseo del sujeto contemporáneo: fijar la realidad en una época definida por el tránsito y la desterritorialización.

La escritura de Rimsky ha sido vinculada con la literatura de viaje, tanto por su labor periodística a través de crónicas y artículos publicados en diversas revistas y medios electrónicos, como por su trabajo narrativo, donde ha desarrollado una obra que ha recurrido desde sus inicios a esta experiencia, como es posible observar desde su temprano relato *El aliento de Fátima* (1995), escrito a partir de un viaje de la autora hacia Marruecos y Túnez —con el cual obtuvo el premio Juegos Literarios Gabriela

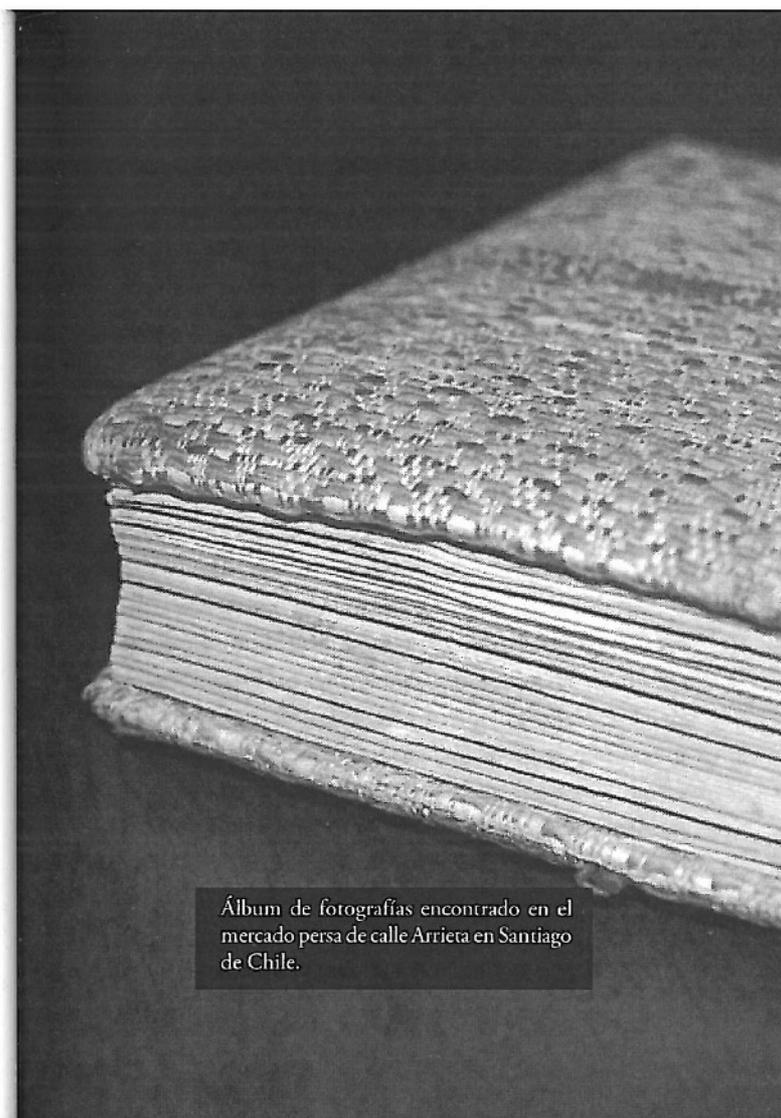
Mistral de la Municipalidad de Santiago—. En el *Estudio preliminar* de la reedición de su novela *Poste Restante* (2010), Bolognese señala que «la escritora es también, y sobre todo, una viajera investigadora; o una investigadora viajera, como lo demuestran también sus novelas posteriores.» (Bolognese, 2010: 11). Además de la citada *Poste restante* (2001), ha publicado *La novela del otro* (2004), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011) y *El futuro es un lugar extraño* (2016), *Fui* (2016), *En obra* (2018), en las que la diversidad de materiales está íntimamente relacionada al discurso sobre la memoria. Para diversas teóricas, esta actitud sería dominante en la escritura de Rimsky, de modo que *Poste restante* permite observar su trabajo posterior con mayor perspectiva, pues en él sienta las bases que caracterizarán su obra, puesto que esta novela «subyace a las marcas evidentes de identidad, generan el flujo de la experiencia que constituye un viaje en busca del pasado, así como la intimidad se insinúa, discreta, más acá de la inserción de fragmentos de diarios íntimos y documentos propios», características que aparecerán «insistentemente, reescribiéndose y resignificándose en las novelas posteriores.» (Alcívar, 2013: 7) Siguiendo la lectura en torno al viaje, la propuesta de Rimsky diversifica su registro lejos de la búsqueda positivista de la realidad, es decir como parte de la experiencia vital frente al efecto producido por la desorientación del sujeto, ya que se trataría «ciertamente una literatura ligada al viaje, no en el sentido modélico que asumió el género, en particular en el siglo XIX, orientado a describir la historia natural de los lugares visitados; documentar expediciones científicas, narrar aventuras, o informar de tierras lejanas a un lector que difícilmente llegaría a conocerlas» (Waldman: 2013, s/n).

En este sentido, los distintos estudios sobre el trabajo de Rimsky vincularían su narrativa a autores como V. S. Naipaul (1932), Ryszard Kapuściński (1932-2007), Claudio Magris (1939), Bruce Chatwin (1940-1989), Peter Handke (1942) o Martín Caparrós (1957); mientras que en la tradición chilena Augusto D'Halmar (1882-1950), Joaquín Edwards Bello (1887-1968) y Gabriela Mistral (1889-1957), ésta última

particularmente con *Poema de Chile* (1967)⁴⁵; mientras que la crítica la ha situado junto a autores como Sergio Chejfec (1956) o Eduardo Halfon (1971). La propia autora ha reconocido la profunda huella de Eve Uarth y Sebald, este último estrechamente vinculado con el cuerpo completo de autores. La constante definición de la identidad personal, dada la naturaleza errante del pasado familiar de la narradora, como se repite en Bosch, Costamagna, Bellatin, Lloret, instalando en su base los problemas derivados acerca de la identidad, dada la condición de hija de inmigrantes judíos bajo la que se presenta la protagonista de *Poste Restante*, de modo que «actualiza la cuestión de la transhumancia hebrea. La reflexión de la viajera se centra en cómo su proveniencia chilena se junta con lo judío (...) habla del judaísmo desde la chilenidad.» (Bolognese: 2010, p. 20-21) Esta posición de la protagonista se podría observar como precedente para *Volverse Palestina* (2015) de Lina Meruane, en donde la narradora se reconoce en el espacio desde la memoria local y personal.

⁴⁵ Si bien se trata de un texto poético publicado póstumamente, da cuenta del viaje de Mistral por el paisaje geográfico de Chile a través de la sabiduría popular alojada en la mitología, la historia y los personajes que forman parte del territorio, elaborando un retrato físico, histórico y político

[Álbum de fotografías...]
Poste restante de Cynthia Rimsky, 2010, p. 41



[Ulanov]
Poste restante de Cynthia Rimsky, 2010, p. 214

Ulanov



214

La imagen fotográfica, desde su primera edición, será constitutiva para su proyecto, aunque se reformulará en cada nueva versión. Si en la primera publicación de *Poste restante*, se presentan imágenes de cuadernos, fotografías de mapas y cartas; este corpus fue ampliado en su segunda edición, en la que la autora incorporó imágenes de periódicos, croquis o, por ejemplo, la fotografía de un descampado titulado Ulanov, como referencia a una localidad ucraniana hacia donde la protagonista del relato se dirige para encontrar los rastros de sus antepasados.

Sobre el uso de las imágenes en la propuesta de Rimsky, se ha dicho que «las fotografías, la lista de compras, los mapas no son objetos de memoria (...) sino que artefactos de experiencia, que, una vez de regreso en casa, se vuelven performativos, dadores de forma, posibilitadores de pensamiento y de escritura.» (Areco, 2013: s/n). La imagen sitúa la espacialidad temporal del objeto al que alude referencialmente, de este modo observamos la fotografía parcial de un álbum (p. 41), el cual encierra el misterio de la localización de lo fotografiado, a su vez, en el interior. No existe nada que asegure su veracidad, lo que no es excluyente de esta imagen, sino de todas las imágenes, independientemente de la intencionalidad de quien opera el disparo.

La imagen, por lo tanto, se observará como una figura de tensión en el relato, alejada de su función ilustrativa; dicho de otro modo, permitirá examinar la verosimilitud que propone la narradora desde la duda y la imprecisión en sus primeras páginas: el motivo del relato surge a partir de un artefacto visual –un álbum de familia– que encierra una serie de malos entendidos en donde la imagen como huella será explorada por la propia narración. El efecto se duplica en la fotografía asociada a Ulanov (p. 214), la que, además, ilustra uno de los momentos de mayor tensión del libro, ya que representa uno de los azarosos destinos a los que es llevada la protagonista. La relevancia del referente fotografiado pasa a un segundo plano respecto a las propias condiciones de la composición y la reproducción sobre la página. Observamos el corte accidental, el descentramiento de la horizontalidad del formato, los puntos de fuga y la línea del

horizonte situada en el primer tercio de la imagen, siguiendo la clásica composición del paisaje.

2. 2. 5. 2. Un punto de partida: la presencia del álbum fotográfico en *Poste restante*

La figura del álbum será indispensable para la propuesta narrativa de Rimsky, quizás una de las autoras donde la huella de Sebald caló profundamente. En *Poste Restante* se presentan imágenes de cuadernos, fotografías de mapas y cartas, recortes de periódicos, croquis o, por ejemplo, la fotografía de un descampado titulado Ulanov, como referencia a una localidad ucraniana hacia donde la protagonista del relato dirige su viaje trasatlántico para encontrar los rastros de sus antepasados. El eje de la narración es un álbum de familia que la narradora encuentra en los mercados populares de Santiago, el cual detona la búsqueda por la única certeza que porta: una inscripción que más temprano que tarde coronará un equívoco. De modo que este relato «surge de la fractura de la historia familiar genealógica de la autora, de un desgarramiento del mundo de los orígenes, de un destierro de sus fuentes de procedencia, reemplazada por silencios o relatos fragmentarios, o de un relato que ha quedado interrumpido.» (Waldman, 2013: s/n).

El vacío de la experiencia moderna instala en su centro los objetos. Si la memoria es inherente a la imagen también lo es su dependencia al dispositivo mecánico, y sus signos ocupan la escena en la permanente asimilación de dos sistemas culturales: la imagen de la cámara fija y portable, y su sentido determinado por el punto de vista y la posición desde donde se proyecta su significado. De forma que en *Poste restante* «la historia familiar no coincide con las fotografías antiguas, que a su vez se encuentran separadas de las imágenes que capta Rimsky en su viaje. Entre el pueblo de Ulanov que ella observa, y el Ulanov de su abuelo hay un hiato» (Masmann, 2005 s/n). ¿Es que acaso asumimos la imposibilidad de acceder a la realidad, sumidos en un mundo de fantasmagorías?

Poste Restante es una novela estructurada a partir de breves capítulos que se titulan sintéticamente con conceptos que encerrarían el sentido que la autora asigna a cada fragmento. Rimsky titula cada capítulo con lo que podríamos llamar una *historia de los objetos y los acontecimientos* fijados en la experiencia trashumante. Es así que se observan subtítulos como por ejemplo: «Álbum de familia» (40), «Equipaje» (45), «Estaciones» (50), «Escaparates» (56), «Puertas» (58), «Ventanas» (63), «Terminal» (64), «Álbum de familia» (65), «Tejedoras» (67), «Función de cine» (73), «Los viajeros del tiempo» (64), «Convivencia» (76), «Álbum de familia» (77), «Esquinas» (80), «Fieles» (82), «País real» (84), «Irreal» (88). Cada una de estas marcas se concentra en un objeto que, en la medida que la narración avanza, derivará hacia ideas abstractas, teniendo como eje el *Álbum de familia* que inicia la narración, a partir del cual se despliegan una serie de imágenes que dan cuenta del hallazgo: «las fotografías, la lista de compras, los mapas no son objetos de memoria (...) sino que artefactos de experiencia, que, una vez de regreso en casa, se vuelven performativos, dadores de forma, posibilitadores de pensamiento y de escritura.» (Areco, 2013). El álbum representa el objeto que situará imaginariamente la búsqueda en paralelo al itinerario del viaje, pues conserva una historia que la protagonista debe desenredar: «Un domingo de octubre de 1998 encontró en el mercado persa de Arrieta en Santiago un pequeño álbum de fotografías de 11,5 por 9 centímetros, forrado en un tapiz de evidente origen extranjero» (Rimsky: 2009, p. 40). Este objeto, al que se volverá permanentemente, adquiriría el estatuto de hallazgo debido a que la protagonista observa un indicio familiar que esconde el álbum y se correspondería con su propia identidad: «En la primera página habían escrito con lápiz grafito algo indescifrable: *Plivitce in Jezersko / Rimski / Vrelec / Bled*. Su apellido es Rimsky. La diferencia con la última letra bastaría para colegir que no se trata de la misma familia» (Rimsky: 2009, p. 42). El nombre *Rimski*, a pesar de coincidir parcialmente con su apellido paterno, será suficiente para detonar la narración: «experimentó la emoción del viajero cuando escoge un camino que lo llevará a un lugar desconocido. Ignora si sus abuelos prefirieron

convertir su pasado en algo desconocido o sus padres no mostraron interés en conocerlo.» (ibíd.) La narradora explicará: «Su historia familiar siempre fue una pregunta por el olvido (...) fragilidad que se trasladó al nombre, al ver los inmigrantes cómo el funcionario de aduanas chilenas inscribía a los Cohen como Kohen, a los Levy como Levi, por lo que Rimsky podía haber sido Rimski» (ibíd.). Para Morales (2006), esta escena permite observar el papel de la escritura en la dinámica del texto:

«Esta diferencia gráfica posiblemente errada abre un intersticio por el cual puede ingresar lo imaginario, el irrefrenable anhelo de lo posible y lo deseable; una memoria que haga al sujeto ingresar en una historia ya no fragmentada e interrumpida. La identidad fonética pero no gráfica, de hecho la frágil diferencia (*-différence-*) gráfica insinúa ya un estatuto distinto de la escritura.» (Morales, 2006: s/n)

Para Manzi (2013) esta confusión es suficiente para desconfiar en el signo que esconde en su identidad:

«La similitud entre Rimski con ‘i’ y Rimsky con ‘y’ es suficiente para gatillar el misterio. Aun cuando la viajera intuye que el nombre del álbum no guarda relación alguna con el patronímico de su familia, la sospecha contraria —¿y qué tal si el azaroso álbum encerrara la clave del origen incierto de la familia Rimsky?—, tan aventurada como enigmática, termina por arrastrarla en una travesía hacia Medio Oriente y Europa Oriental, en búsqueda de respuestas identitarias.» (Manzi, 2013: s/n)

En la página complementaria, como incisión inmediata al primer título, se observa la imagen en blanco y negro que correspondería a uno de los costados del objeto aludido. Al interior de un rectángulo negro y con letras blancas, el pie de la fotografía, se indica: «Álbum de fotografías encontrado en el mercado persa de calle Arrieta en Santiago de Chile.» (41) La imagen no presenta ningún signo que asegure que el objeto es el aludido. Se observa parcialmente el forro de tapiz que alude la narración, las hojas aparentemente desgastadas, pero sus indicios no ofrecen mayores datos que puedan corroborar su verosimilitud. Sin embargo, es precisamente esa dependencia entre imagen y paratexto la que une indisociablemente el sentido de la imagen, la cual se ancla al relato como una huella mediante la que se expresa el punto de vista de la narración: un objeto clausurado al lector que se presenta como un nudo que debe desentrañarse. El lector es informado sobre el relato de las fotografías que

componen el álbum y que se devela a través de frases que se diseminan entre cada párrafo: «una caída de agua» (42), «una niña en traje de baño sentada en una roca sustrae la atención que concita la caída de agua en segundo plano» (43), «la caída de agua y la roca en primer plano, vacía» (44), «la adolescente en traje de baño levanta los talones del suelo y extiende los brazos hacia el cielo, la pelota ha salido fuera de cuadro y el movimiento se congela» (44). Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980) emplea el vocablo latino *punctum*, es decir, una herida, un efecto de pinchazo que proveen ciertas imágenes fotográficas: «El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* pero que también me lastima, me punza» (Barthes, 1980: 59). Está íntimamente vinculado a un campo cultural determinado por la escena, aunque específicamente por un detalle que está constituido por la experiencia frente los elementos que ese marco ordena. Esta alusión no es casual, en la medida que la escena que la narración de Rimsky alude es tan visible como la fotografía a la que vuelve Barthes a lo largo de su *Nota sobre la fotografía*: esa imagen imposible de la madre a la que nunca se accede sino que a través del relato.

La presencia del álbum en *Poste restante*, coincidirá con la búsqueda del origen como motivo del relato, así se observa en el final del primer capítulo: «Al momento de encontrar el álbum de fotografías en el mercado persa había planificado un viaje a Ucrania. Como su interés no era encontrar parientes o el nombre en una tumba, decidió que buscar el origen de las fotografías podía ser un destino tan real como el otro.» (44). Por otro lado, a diferencia de un índice que organice el texto, el volumen incorpora un *Itinerario* mediante el cual se disponen los destinos que la narración recorre con el mismo punto de partida y de llegada: la ciudad de Santiago de Chile. Este itinerario no implica otra división a lo largo del texto, por lo tanto el paso hacia un nuevo destino se reconoce como implícito y propone un nuevo orden en una lectura cruzada por interrupciones, pliegues y fisuras.

2. 2. 6. La persistencia del álbum fotográfico en la novela reciente: *Hermano de hielo* (2016) de Alicia Kopf y *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna

Alicia Kopf es el seudónimo de la escritora catalana Imma Ávalos (1982), quien ha publicado las novelas *Modos de (no) entrar a casa* (2011) y *Hermano de hielo*, la cual obtuvo los premios Premio Documenta de narrativa 2015, Llibreter 2016 y Ojo Crítico 2016). Volvemos a señalar el sostenido interés de las instituciones formales por este tipo de producciones. *Hermano de hielo* fue publicado originalmente en catalán, *Germà de Gel* (L'Altra editorial, 2016), siendo posteriormente publicada en castellano (Alpha Decay, 2016). Al igual que en el caso de *La familia de mi padre* de Lolita Bosch, la propia autora versionó esta novela al castellano, sumando un elemento que es compartido por esta generación: la permanente movilidad transfronteriza, ya sea en lenguas, registros de habla como por la apertura de los espacios sin limitantes geográficas.

De manera que se vuelven a reiterar elementos que hemos destacado en los proyectos anteriores: el uso de la figura del narrador en primera persona, la autorreferencialidad y el relato íntimo a partir de las relaciones familiares. En este caso, a lo largo del relato surge el personaje que representa al hermano de la protagonista, quien es diagnosticado con trastorno del espectro autista, lo que afecta su relación, siendo observado desde la distancia de la incomprensión. Esta novela está escrita emulando, por momentos, una bitácora de viaje, mientras que en otros, en un reporte de las múltiples escenas de la vida cotidiana de una persona joven que finaliza sus estudios y se inicia laboralmente en el mundo. La narración está desarrollada a partir de un viaje constante hacia direcciones físicas, mentales y afectivas, y se divide en tres secciones más una posdata y una «Bibliografía polar seleccionada». Los capítulos se titulan «Los héroes congelados» (p. 15), «Bibliotecas sobre Icebergs» (p. 89) e «Islandia, geología interna» (p. 219). Los tres, a su vez, están divididos en múltiples secciones, las cuales son tan diversas como la mezcla de itinerarios físicos, históricos, mentales o afectivos. De cualquier modo, se observan subtítulos como siete «Apuntes de exploración» o los días de las entradas de

diarios fechadas. En su mayoría las referencias aluden a los territorios polares ártico y antártico, como alegoría de la gesta que aparentemente cruza la protagonista, en constante comparación con las misiones trasatlánticas. De manera que la figura del narrador sobrevuela fronteras geográficas, del mismo modo en que acumula descripciones de escenas provenientes de las campañas aventureras que llegaron a la Antártida a principios del siglo XX, las cuales acompañan el discurso de su destino personal como si fuesen parte de su propia epopeya.

Hermano de Hielo utiliza una cantidad importante de documentos de toda índole, desde capturas digitales de la pantalla de un ordenador, incluyendo la reproducción de cartas, fotografías de archivo, esquemas, mapas, fotografías microcelulares de investigaciones científicas, hasta recortes de periódicos, carteles y fotogramas de películas. Todos estos archivos son desplegados a lo largo del texto interrumpiendo la narración como certificados provenientes del mundo real de los acontecimientos. De modo que nuevamente volvemos a la figura de la mesa del laboratorio del entomólogo que examina y disecciona las imágenes como pruebas que, en este caso, certifican lo real.

Las imágenes fotográficas que utiliza Kopf, ilustran el texto, de la misma manera en que buscan certificar lo real de la experiencia narrada. Su valor es constantemente afirmativo y su puesta en texto eliminan cualquier posibilidad de ilegibilidad. Esto lo observamos en los permanentes pie de página de cada imagen, los cuales localizan temporal e históricamente cada una, dotándolas de la información de un medio de prueba. Esto se corresponde con los materiales, la división de los capítulos, la cual se observa como si fuese el compendio de estudio, y en los esfuerzos por demostrar y confirmar al lector todas las pistas que la narración no puede alojar a través de la bibliografía.

La ansiedad por sobredeterminar lo real de la mirada de la protagonista se observa en las fotografías que incorpora sobre la conquista del polo sur. En ellas, según la narración, se desenvuelve la disputa de Scott por conquistar el territorio en 1911. Una

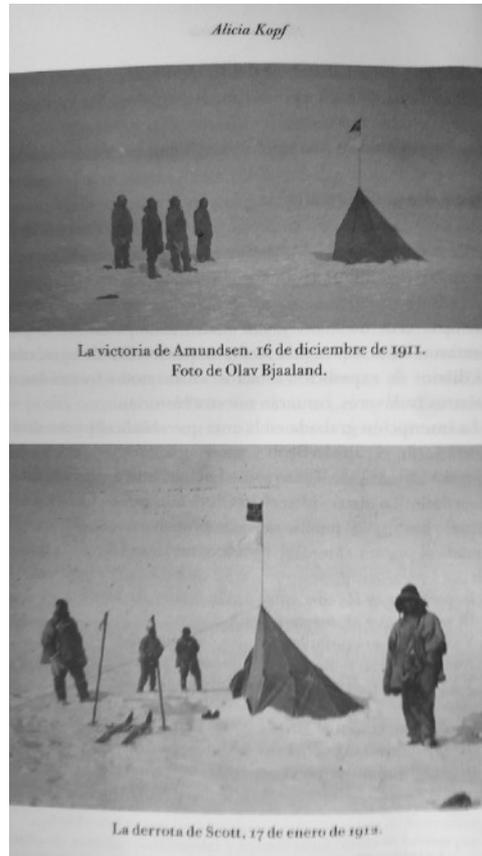
empresa impensable y suicida, pero siguiendo el romanticismo que impera en esta lectura de la tragedia, un hito que se ve singularizado por la campaña posterior en alcanzar el mismo territorio, la cual encontrarse más tarde los cadáveres de los primeros exploradores. El contraste entre ambas imágenes, siguiendo los acontecimientos señalados por la figura del narrador, tiene un sentido épico, ya que sin el segundo grupo de exploradores no habría historia, es decir, quienes sobreviven han contado la historia: «Los cadáveres de Scott y sus cuatro acompañantes se encontraron unos meses más tarde, en noviembre de 1912, con los diarios de expedición intactos: “Estas notas frustradas, y nuestros cadáveres, contarán nuestra historia”.» (p. 53)

Kopf incluye las fotografías que darían cuenta de lo relatado, sin que la imagen ponga en duda el acontecimiento. Como hemos señalado, el valor de la imagen es reafirmativo, siguiendo la generalidad de las operaciones visuales, aunque en este caso la composición sobre la página permite realizar el contraste entre ambas imágenes, exagerando el contrasentido. La presencia y la ausencia de los cuerpos definen los aspectos más evidentes de la mezcla de temporalidades. La fotografía, además de certificar lo real, certifica sus temporalidades. Si comparamos el estilo compositivo de las dos fotografías, encontraremos que se trata de modelos estéticos similares, la iluminación y el formato no aportan diferencias significativas. Ambos son ojos testigos que fijan hechos inéditos, de la cual solo persiste la fotografía. Si observamos el cambio de postura de los cuerpos retratados, tampoco nos aportaría mayor información, pues su sentido total está revelado por la narración, lo que delimita su interpretación y subordina los signos visuales. Esta forma de relacionar texto e imagen es la constante a lo largo de este libro, de modo que su función ilustrativa no permite problematizar la verosimilitud del relato.

La relación entre los hermanos estructura la relación familiar y la identidad de sus protagonistas. En este sentido, la protagonista rastrea cualquier índice en lo real que sostenga el verosímil del relato. Las fotografías son recicladas desde el espacio público, ya sea desde internet o fondos bibliográficos, de manera que la imagen se distancia de la

singularidad subjetiva de la protagonista, ya que su existencia «afuera de la ficción» está asegurada a pesar de encontrarse subordinada al discurso de la narración. A diferencia, el caso que hemos revisado de Bosch se repliega en documentos entre los cuales, muchos de ellos, están ocultos al lector, de modo que el álbum personal es también una revelación. Kopf, por contraparte, utiliza gran parte de su material desde bancos de acceso público, por lo que la contextualización de cada objeto está tematizado previamente, adquiriendo una dimensión icónica que delimita su interpretación.

Ambas autoras, sin embargo, comparten la errancia transfronteriza como principal experiencia, igual que la generalidad de autores que utilizan la reproducción de imágenes fotográficas. Del mismo modo, la familia y las relaciones determinadas por la distancia se reitera en el trabajo de Alejandra Costamagna y Valeria Luiselli, aunque la segunda ha publicado *Desierto sonoro* (2019) como una traducción y no una versión de la publicación original, podemos señalar que esta tendencia continúa desarrollándose bajo las directrices similares que hemos señalado en diferentes capítulos de este trabajo.



La experiencia del viaje y la autorreferencialidad también están presentes en el trabajo de la escritora chilena Alejandra Costamagna (1970). Ha publicado una extensa obra narrativa, la que incluye cuentos, crónicas y textos periodísticos, del mismo modo que novelas entre las que destacan *En voz baja* (1996), *Ciudadano en retiro* (1998), *Dile que no estoy* (2007). *El sistema del tacto* (2018), finalista del premio Herralde de Novela, es su última novela publicada, y consiste en un relato fragmentado, narrado en primera persona, y describe los recuerdos íntimos de la protagonista en medio de dos países: Chile y Argentina, pues la novela describe a los miembros de la familia del personaje de Ania, así como los asociados a la protagonista, quien viaja desde Santiago a La Campana, en la provincia de Buenos Aires, al funeral del personaje de su tío Agustín. Nuevamente observamos el motivo del duelo como un hilo detonador de los acontecimientos narrados.

A diferencia de Bosch y Kopf, el problema de la distancia está mediado por la frontera física y por los regímenes dictatoriales, situados históricamente a partir de la infancia de la protagonista. La novela reproduce diferentes discursos, los cuales provienen de fuentes bibliográficas específicas como el *Manual del inmigrante italiano* (1913), la Gran enciclopedia del Mundo (1982), la reproducción de cartas manuscritas y transcripciones dactilográficas. La mayor parte de documentos que utiliza consisten en imágenes fotográficas asociadas a la intimidad de la figura del narrador.

La función de la imagen persiste en su sentido de certificado, aunque este caso, al igual que Bosch, los referentes de las fotografías describen la trayectoria del punto de vista desde el cual se proyecta el narrador. En este sentido, ambas autoras componen con los conjuntos de fotografías sobre la página, utilizando el espacio como lúdicamente. Costamagna utilizan diferentes temporalidades de los cuerpos que registra, los cuales posan a lo largo de diferentes escenarios. La figura de los personajes desarraigados provenientes de Italia, duplica el efecto de la distancia, instalado en la genealogía interrumpida de los personajes una metáfora de las rupturas familiares provocadas por

el exilio. Las fotografías registran documentos que, según la narración, provienen de sus personajes, los cuales son representados a partir de sus huellas bajo el lente. Por lo tanto, son incluidos como hallazgos y pistas que ilustran la investigación que desarrolla la figura del narrador como un detective. La función del entomólogo que dispone las pruebas sobre la mesa de disección permanece, al igual que las autoras revisadas previamente. La estética fotográfica es fundamental en este punto, ya que se trata de impresiones monocromas antiguas que dan cuenta del paso del tiempo. Mientras esos cuerpos se suspenden en múltiples tiempos, se vuelve cada vez más estrecha la subordinación al texto. Es el texto el que dota a las imágenes de interés, el cual consiste en la corroboración de lo que el texto describe. Del mismo modo, los ejercicios dactilográficos que se reproducen como la ilustración de una anomalía, y la cita a textos referenciales, funcionan alegóricamente como un reporte de investigación. La figura del narrador comparte y expone aquello que pareciera que no puede decir, pero aquello que no se puede decir no se encuentra en lo que representan las figuras al interior de las fotografías, sino como la afirmación de una evidencia de experiencia. Ya que revisar que sean ciertas o no, es algo que no nos interesa rastrear, por cuanto toda imagen es el resultado de una manipulación.

En *El sistema del tacto*, la autora emplea el espacio abierto de las páginas interrumpiendo el relato en diferentes momentos de la historia. Aunque no se encuentran tituladas ni contienen pie de página o paratextos, en una de las composiciones (pp. 52-53) observamos la repetición de un cuerpo central, que es capturado en distintos momentos de la historia y localizaciones. Se trata de fotografías íntimas, recogidas de un álbum familiar, donde se expone la escrita manuscrita del anverso de una tarjeta postal. El trazo y el acto mecánico de la cámara nos sitúa en un tiempo siempre anterior a la figura de la narradora. Por este motivo, las imágenes son confrontadas entre sí, ya que vemos una sumatoria de temporalidades que funcionan como fotogramas de un tiempo inasible a primera vista, como lo hemos revisado anteriormente en el trabajo de Bosch.

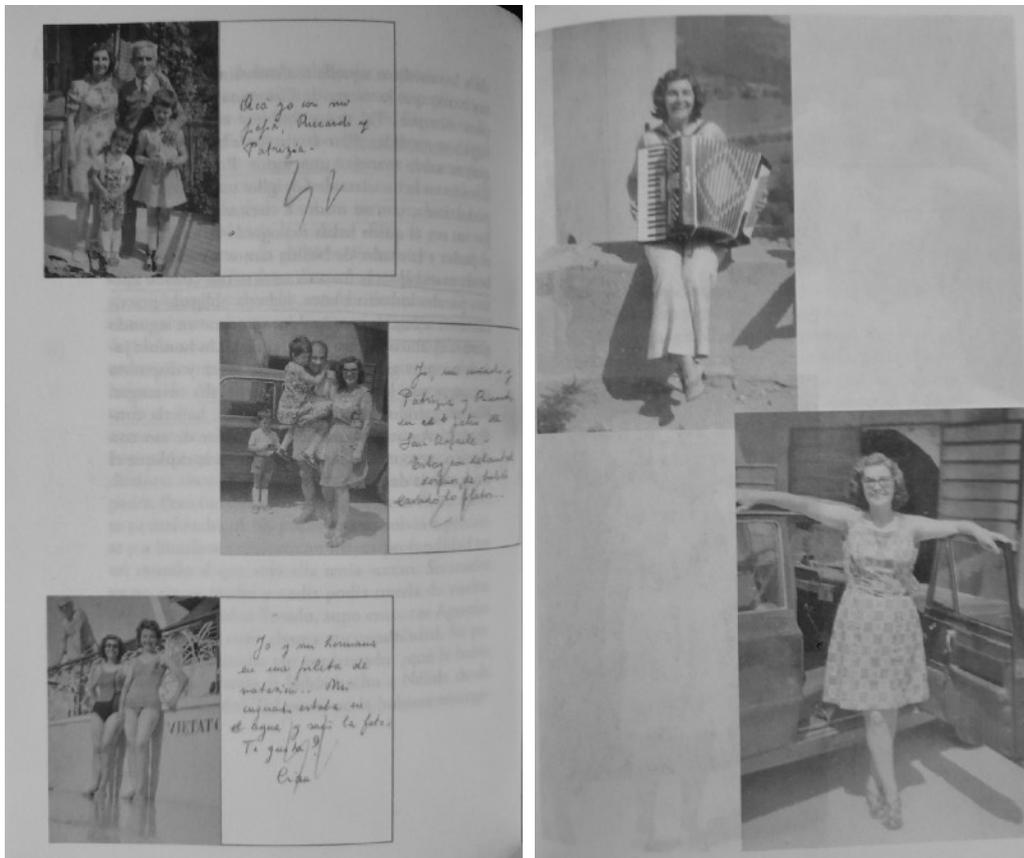
El exilio es un problema que en esta novela se suma al desarraigo contemporáneo, un fenómeno que hemos observado como una de las principales tendencias en la narrativa reciente. En el caso de las novelas que ha utilizado la fotografía se ha constituido como la norma, así también la desorientación y la desterritorialización. Esto nos dispone a leer este fenómeno como un ejercicio romántico, en el cual los objetos de representación se han desplazado siguiendo los mismos patrones. Consideramos que el espacio de la ciudad, que representó el escenario por excelencia de la modernidad y la aparición de los aparatos modernos, donde, como hemos insistido en capítulos anteriores, representó un modo de habitar que se asimiló paulatinamente. De esta manera, los dispositivos en general han ingresado en todos los aspectos de la vida en las sociedades occidentales y gran parte del mundo.

Como hemos insistido en capítulos anteriores, la consecución de una mirada portable y monocular, que sea capaz de aprehender la huella de la luz en un soporte físico, fue el resultado de un paulatino desarrollo histórico, cuyo origen se encuentra en la búsqueda técnica por representar con mayor precisión los fenómenos naturales y la copia de documentos visuales de diferente índole. Las «vistas de paisaje, objetos de la naturaleza, imágenes encontradas en la cámara oscura» (Batchen: 2004, p. 60) fueron las fijaciones del denominado *deseo fotográfico* que, consciente o inconscientemente, llevó a diferentes laboratorios, experimentos y artistas a un resultado común. Como hemos indicado, para Talbot, que incorporó tempranamente la fotografía junto a las descripciones narrativas en el libro *The pencil of nature* (1844-1846), la búsqueda de la composición *correcta* dibujada sobre la página fue determinante para el desarrollo de su técnica. El *deseo fotográfico*, la famosa expresión acuñada por Daguerre en su carta a Niépce de 1828, ha sido ejemplar para ilustrar las expectativas y las ambiciones por formar parte de una modernidad en ciernes.⁴⁶

⁴⁶ En 1843, Philogone Daviette comenzó a realizar retratos en daguerrotipo, mientras que hacia 1851 «los alemanes Alexander y Boehme ofrecieron retratos por un novísimo método [...]: la fotografía sobre papel», desplazando –aunque no definitivamente– a los dispositivos estéticos tradicionales.

El sentido de las imágenes en las novelas publicadas recientemente mantiene en gran parte las expectativas del documento fotográfico como una verificación de lo real. Así como las fotografías construyeron y representaron la monumentalidad de una época marcada por las exposiciones universales o las nuevas formas de construcción en altura, esta representó la ciudad como un fenómeno estable y fijo para permitir el flujo de los ciudadanos o consumidores, para el paseante baudeleriano esto se presenta como ruinas. A pesar de lo anterior, la ciudad del siglo XX se constituyó como un escenario fragmentado, entrelazado al modo del rizoma y como el escenario primordial de las ruinas de la modernidad. Por ello, la imagen fotográfica no ha dejado de representar la ciudad completamente, ya que su sistema de relaciones se ha trasladado a la imagen, la cual se expresa como una ruina en sí misma, pues la función de la ruina es señalar la presencia de algo que ya no existe.

La figura del paseante melancólico que surge de la estética romántica bajo el concepto de *flâneur*, que Baudelaire empleó en *El pintor de la vida moderna* (1863), alude a la experiencia del transeúnte frente a la modernidad urbana, la cual se encuentra saturada por las ruinas del pasado. Este cúmulo de representaciones originan un habla respecto al paisaje urbano, en consideración de una época de una modernidad que mira perpetuamente a un pasado inaccesible. Hemos revisado anteriormente que este concepto es utilizado por Benjamin como figura alegórica, poniendo en disputa la totalidad y la fragmentación por medio de la ramificación «no sólo por el hincapié que hace de los espacios ruinosos (...) y las imágenes fragmentarias (...), sino por su impulso a la subversión de las normas estilísticas, a redefinir las categorías conceptuales, a desafiar el ideal moderno de la totalidad simbólica.» (Foster: 1996, p. 90) La fragmentación, en relación al ideal romántico, es una forma de lograr el ideal totalizante, pues «se sedimenta en dos capas o estratos: en cada uno de nosotros y en la sociedad en su conjunto» (Marchán: 1987, p. 68). Este modelo, responde a un orden genealógico que, una vez fragmentado, no rompe las raíces, ya que su localización corresponde a un tiempo siempre pasado.



En el siglo XXI se observa «el mundo como un sustento imaginario», cuyas ciudades como evento físico se desbordan perdiendo sus límites geográficos, lo urbano crece construido a partir del dispositivo tecnológico incluso sin la propia ciudad. Es decir, «el nuevo énfasis se pone en la cultura y no en la arquitectura (...) de una ciudad de los edificios a un urbanismo de los ciudadanos» (Silva, 2006, p. 55), esta idea se condensa en el concepto de imaginarios (Lindón: 2007) como representaciones simbólicas a partir de una retórica en la ciudad contemporánea. Las mismas calles que se proyectan en un tránsito sin comienzo o fin, no son otra cosa que líneas sin una organización jerárquica; en este sentido, el principio de ruptura asignificante opera en las posibilidades de estar en un mismo punto que se mueve permanentemente, ya que «un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.» (Íbid., p. 46)

«Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación» es decir, una perceptiva, la cual reúne las condiciones de los signos que se organizan en una red maciza «y la simbólica que la ordena e interpreta, sólo para espíritus capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás y, merced a esa lectura, reconstruir el orden.» (Rama, p. 40) En esta red semántica se conjuga un lenguaje derivado de la propia saturación del espacio plano, el cual transita hacia una dimensión virtual, mediada por todo tipo de dispositivos técnicos.

Sin embargo, retomando la figura del paseante moderno y la melancolía, es preciso diferenciar que «Baudelaire no pondría simplemente en escena la necesaria coexistencia de la antigua religión y de la industria nueva, o el poder absoluto de la conciencia individual, sino una forma muy particular y muy moderna de soledad» (Augé, p. 96). Por lo tanto, esta melancolía no tiene que ver propiamente con la ausencia de la ciudad en su categoría indexal, es decir, como referente, sino en la imposibilidad de representar la velocidad de los acontecimientos en la retícula desplegada sobre una madriguera con

múltiples entradas o salidas. La función de las imágenes en los autores que hemos revisado, es persistentemente alegórica, como lo demuestra la presencia de formas que provienen de la historia del arte y la fotografía desde su creación. La pregunta por la pertinencia de los recursos que despliega cada obra responde a diferentes necesidades, entre estas, la más persistente es el empleo de las imágenes como certificados. De este modo, su subordinación a la narración es la constante, puesto que, perdidos los referentes y los índices de lo real, no es posible leer las imágenes sin un texto.

Conclusiones

Como hemos venido observando hasta aquí, las imágenes analizadas están constantemente compareciendo frente al lector como una prueba de veracidad, pero siempre subordinadas al sentido de la narración, ya sea por su cualidad descriptiva como por el uso de paratextos que sitúan espacial y temporalmente cada fotografía, sobredeterminando su sentido y estilizando su apariencia. En este sentido, persistimos con nuestras preguntas: ¿cuál ha sido la relación de las fotografías con la novela?, ¿de qué manera las fotografías alteran, modifican o subrayan el sentido del relato? ¿Cuál es la necesidad de incorporar este dispositivo, en función de la resistencia de los materiales artísticos de un orden distinto al literario? La representación alegórica, la maleabilidad del recurso y la reelaboración artística siguiendo los procedimientos compositivos del bricolage, nos permiten aproximarnos a este fenómeno, encontrando sus bases en la interrelación de procedimientos arraigados en la historia del arte. Las fotografías, sin embargo, no alteran el sentido de la narración ni impugnan su verosimilitud. De esta forma, como primera conclusión señalamos que el problema de su empleo consiste en limitar la imagen a una función decorativa que sobreestetiza el discurso, reduciendo el poder comunicativo de su lenguaje a un medio a través del cual se ratifica la información, ya sea como un certificado de una época o una ilustración de la escena.

La narración literaria en el conjunto de novelas analizadas se dispone según un orden de lectura lineal y una dirección delimitada previamente a la inclusión de las imágenes, de modo que una segunda limitante es la expectativa de que estas nos informen descriptivamente de aquello que ya señala el texto, conduciendo a una correspondencia de acontecimientos hacia lo real. A pesar de ello, la fotografía suspende la horizontalidad temporal del orden de lectura, contraponiendo a ella su propia

verticalidad. Es decir, frente a la diacronía del lenguaje, la imagen, como lenguaje visual, tiene la particularidad de comportarse sincrónicamente, suspendiendo la temporalidad de los acontecimientos a los que hace referencia en un espacio único donde se detiene el texto. Esta interrupción es mayor o menor dependiendo de su función y su uso como lenguaje específico, el cual oscila entre comportarse como una prueba certificadora o como una composición que altere o impugne el sentido de las narraciones. Son muchas las posibilidades en la medida en que las imágenes contienen otros principios y direcciones, los cuales están dados por el uso de la retícula, la expansión de los puntos de fuga y la administración de un centro de interés. En su forma más limitada, el uso de las fotografías y el contenido mimético de las imágenes se reduce a certificar lo que el relato textual escenifica, es decir, la descripción del índice, o también denominado *índex*, al que refiere. Pero también incorpora especificidades correspondientes a la materialidad, soporte, formato y orden, los que en su conjunto adquieren una dimensión iconográfica que va más allá del microrelato que ofrezca cada una de ellas. Entre estas particularidades, los autores suelen concentrarse en la categoría más inmediata de análisis. Por este motivo, el uso de la fotografía por sí misma no representa una irrupción que altere el sentido o el orden narrativo. Y derivado de lo anterior, concluimos que debido a esta subordinación, las imágenes no son capaces de reemplazar al texto literario.

Hemos observado que la relación entre las imágenes fotográficas y la literatura proviene desde una época anterior a la tecnificación del aparato mecánico moderno. El desarrollo de este y otros aparatos técnicos fue un acontecimiento inaugural de la modernidad, del mismo modo que la modernidad se fundó en la sumatoria de los dispositivos que permitieron al sujeto alcanzar límites inéditos de fuerza, velocidad y precisión; representados en las figuras del ferrocarril, el telégrafo y la cámara. Este cambio paradigmático alteró de forma acelerada la comprensión de la realidad y las formas de representarla. En primer lugar, incorporándose tempranamente a la sensibilidad estética desarrollada en diferentes latitudes. El ojo mecánico del sujeto moderno consiguió fijar la técnica proveniente de la cámara oscura como el cenit de una investigación llevada a

cabo por diferentes personas a lo largo de la historia. Su masificación acelerada se observa en la revisión de diferentes teóricos; de modo que Rodríguez Villegas (2001) ha descrito un proceso gradual a partir de la década de 1840 en adelante, en el cual los dispositivos ópticos como el daguerrotipo y la cámara lúcida ingresaron al cono sur latinoamericano, masificándose en sus diferentes expresiones.

En segundo lugar, porque los aparatos han sido constitutivos para la proyección de las aspiraciones de los estados capitalistas, en conjunto a los diferentes mercados nacionales. Fueron estos aparatos los que anunciaron la ciudad-capital como la vitrina de los adelantos técnicos, pero también debido a la consistente propagación en su uso y su omnipresencia en diferentes dimensiones de la cotidianeidad de la vida urbana. De modo que la aparición de la cámara fotográfica no es un acontecimiento aislado ni puede separarse de las bases del proyecto moderno, aún menos de los demás dispositivos técnicos. Desde este punto de vista, el ingreso de la imagen a las diferentes esferas de la ficción literaria es un síntoma que muchas veces ha sido representado como una anomalía, aunque la técnica suele estar presente en los acontecimientos vitales antes del poder de asimilación del sujeto. El hecho de que aun en el siglo XXI la producción literaria asociada a las imágenes mecánicas se continúe rotulando bajo los conceptos de hibridez, experimentalidad e interdisciplinariedad, es un rasgo que refuerza las expectativas que gran parte de la crítica y la academia mantiene sobre este tipo de producciones.

Desde sus inicios, la fotografía análoga —la emulsión de plata sobre el cristal y, más tarde, papel fotosensible— adquirió el estatuto de documento que certificaba lo real. Sin embargo, este rasgo no se refiere a la capacidad de la técnica por reflejar miméticamente la realidad, ya que el documento certificó el propio acto fotográfico como un acontecimiento que permitió al sujeto ingresar a la modernidad, situándolo en un tiempo histórico contemporáneo al dispositivo. En este sentido, la premisa de Talbot sobre la dimensión ortopédica del aparato que dota a la cámara de la corrección de la mirada humana, imperfecta, imprecisa y volátil, queda en un segundo plano respecto a

la relación del sujeto y su huella como certificado de existencia. Por lo tanto, el campo de acción de la imagen fotográfica está delimitado por la capacidad representacional de la cámara y por la interacción con los textos que sitúan lo representado. De modo que es el poder hegemónico y sus directrices técnicas las que, en primer término, fue la burguesía quien extendió su mirada a través de su propia construcción de lo real.

El deseo y la búsqueda del sujeto por modernizarse radica en el hecho de ser contemporáneo a los acontecimientos históricos. Lo que parecería ser una exigencia, al menos, innecesaria, no sólo consiste en ser coetáneo a ese —o cualquier— tiempo histórico, sino en conformar un nuevo régimen estético, y un sistema de relaciones inédito que surge en la medialización de las experiencias a través de los dispositivos. Esto se traduce en la administración de los aparatos por parte de los sujetos, ya sea como operador o portador de la experiencia. Sin embargo, aunque hoy vivimos una realidad que pareciera radicalmente distinta, el efecto de los dispositivos mantiene al sujeto transitando aquella exigencia, aunque en una escala distinta de percepción. Esto lo podemos observar en el distanciamiento físico y social producido por el estado de urgencia sanitaria mundial, mediante el cual se ha consolidado una cotidianidad que depende de los dispositivos digitales y electrónicos, los cuales se han incorporado e instalado velozmente durante las últimas décadas, normando los diferentes aspectos de nuestra vida. Esta dependencia se puede observar en actividades vitales como el teletrabajo, la labor profesional en hospitales o en la educación formal, hasta en la operación del transporte público o las actividades básicas financieras. Al tiempo que las pantallas se multiplican y penetran en todos los aspectos de nuestro discurrir, la supresión de formatos físicos en diferentes ámbitos, ya sea en el uso del dinero o en la comunicación a gran o baja escala, nos ha dispuesto en una irremplazable relación visual con la información digital. Por radical que parezca la descripción de este contexto, asistimos a la exacerbación de los fenómenos que provocó la modernidad. De modo que para gran parte de la población, la sola prescindencia de estos aparatos obligaría a los sujetos a marginarse socialmente, debido a las dificultades que supone la desconexión del entramado de aparatos, lo que se ha transformado en un ejercicio cada

vez menos práctico. En este sentido, la relación del sujeto con la imagen es una experiencia ambivalente, situándose entre el fetichismo de la mercancía que fija un pasado inaccesible y fantasmagórico —la imagen postal—, y la saturación en la suma de pantallas a través de las cuales transitan datos de una cotidianidad cada vez más utilitaria, volátil e irrelevante. La información que ha producido un mundo globalizado desde algunas décadas hasta la actualidad, ha circulado a través de los medios con tal velocidad que es imposible de asimilar, generando vertederos de datos que se multiplican día a día.

En nuestra lectura, la especificidad de la imagen fotográfica es una expresión culmine de la modernidad, y en conjunto con la tradición estable y canónica de la historiografía literaria, nos permite observar los límites de la representación artística. La literatura ha sido un espacio de integración de las diferentes posibilidades visuales que ha desarrollado la técnica. No sólo bajo un modelo lógico de percepción de la realidad, sino también desde sus diferentes géneros.

El siglo XIX fue el escenario donde el romanticismo proyectó una escritura fragmentada con aspiraciones totalizantes, amparada en la individualidad del sujeto, su experiencia frente a la naturaleza y la urbanidad moderna en ciernes. Sus bases fueron cimentadas en la figura del *flâneur* o paseante que modelaron Baudelaire y Benjamin, el sujeto extraviado entre los escaparates y las dimensiones de una ciudad cada vez menos humana. Bajo esa figura el sujeto romántico, individualista, distanciado, despojado del orden divino, se proyectó más allá del realismo de finales del siglo.

Los dispositivos técnicos estuvieron estrechamente vinculados al origen de la estética realista y naturalista, diferentes autores como Balzac, Flaubert o Zola vieron en la fotografía la expresión de una realidad inaccesible e irreproducible por la sola acción del sujeto, lo que se explica en la ingenua confianza que tuvieron los propios novelistas hacia la representación supuestamente veraz de lo real a través de la cámara. Sin embargo, esta expectativa se mantuvo a lo largo del siglo XX en otros géneros,

fundamentalmente en aquellos referenciales —crónica, literatura de viajes, literatura biográfica y autobiográfica—, los cuales han transitado hacia una exploración fenomenológica, situando la individualidad del sujeto en el centro de los discursos y explorando los microrrelatos de los acontecimientos históricos. En la mayoría de estos casos, la imagen continúa compareciendo como una prueba, un certificado y un documento de lo real.

Hemos realizado una lectura del ingreso de la imagen en el campo poético como uno de los principales espacios de integración con los aspectos disruptivos de la visualidad mecánica, cuya correspondencia con las artes plásticas se observa en la dependencia del texto y la imagen a lo largo del siglo XX, desarrollando una relación de constante subordinación entre una y otra, como se observa en la presencia de la escritura en la pintura y la fotografía, y en la expansión de los registros poéticos hacia un espacio físico distinto del libro.

Hemos señalado que André Breton, uno de los primeros escritores en emplear la imagen fotográfica como un suministro ficcional en la novela *Nadia* (1928), desarrolló la presencia de un narrador en primera persona con características autorreferenciales, con el objeto de exacerbar la dimensión mitopoética de la ficción, donde los referentes cronotopológicos son insuficientes para instalar la narración en el espacio de lo real. A pesar de ello, la figura de un narrador consciente de los recursos visuales que despliegan los relatos continúa siendo la característica general en las obras analizadas. Breton sitúa los acontecimientos de la realidad que proyecta la imagen como una confirmación de la verosimilitud. El registro fotográfico certifica la huella de lo que pudo ser la realidad, y cumple la función de inscribir el universo ficticio en un dispositivo que aseguraba la huella de lo real.

De este modo, la herencia de las vanguardias se mantuvo a lo largo del siglo XX, como observamos en la poesía concreta y postdadaísta de la década de los cincuenta, donde los autores exploraron en la polisemia del signo lingüístico sus características gráficas,

visuales, sonoras y literarias. El uso no convencional del espacio de la página y la performatividad de la lectura se mantuvieron en una fragmentada continuidad entre la siguiente generación de artistas durante la década de los setenta. Esta fragmentación se observa en los diferentes movimientos, colectivos y grupos artísticos y literarios, aunque muchos de ellos efímeros, que produjeron un diálogo hilvanado a través de la historia. No nos referimos aquí a la idea de «progreso» en el arte, por el contrario, cada generación reelaboró su discurso situándose en un espacio y contexto determinado, como fue el caso de los conceptualismos y el establecimiento de la performance como género artístico.

En el caso español, como un espejo del periodo romántico, la producción vanguardista desde el primer tercio del siglo XX en adelante fue afectada y cercada por un Estado totalitario, interrumpiendo el desarrollo de la identidad artística local y ralentizando sus alcances e influencia hacia las generaciones posteriores. En este contexto, los artistas se recluyeron en el hermetismo del signo y en la subjetividad expresiva del informalismo y el neoexpresionismo, como una de las formas de resistencia política ante la persecución, como hemos revisado en los movimientos y grupos de mitad del siglo XX en adelante. Esta idea ha estado presente en diferentes campos artísticos desarrollados bajo este tipo de regímenes, el caso español es paradigmático, no sólo por la dilatada extensión de la dictadura franquista, sino también por la consecuencia del aislamiento hacia los países latinoamericanos. La propia generación del *boom latinoamericano* nos ofrece una diversidad de propuestas que irrumpieron en la escena local, aunque con cierto desfase temporal y con la validación de la Otredad desde el mito del buen salvaje.

Hacia las décadas de los setenta y ochenta se produjo una revalorización de la relación entre imagen y texto. La desocupación del índice de la imagen realista en la escena es visible en los conceptualismos del arte contemporáneo, de modo que los artistas recurrieron a la abstracción del signo lingüístico. En una dirección opuesta, diferentes propuestas literarias incorporaron los lenguajes plásticos, como se observa en la experiencia performática. Aunque en el espectro poético es un elemento recurrente,

como en *Poemes visuals* (1975) de Joan Brossa o *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, en la novela se transformó en un fenómeno que se ha expandido hacia la actualidad. Esto lo revisamos en *Lumpérica* (1981) de Diamela Eltit, donde la autora seleccionó parte del registro fotográfico de la performance que realizó en diferentes lugares de la ciudad, consistente en lecturas públicas de la novela previamente a su edición. Como hemos revisado, Eltit incorporó su cuerpo como parte de la escena visual, a través de los cortes y agresiones que se propinó como alegoría del relato que narra el personaje protagonista. La performance es integrada como un documento, cuyo contexto se encuentra determinado por la narración, del mismo modo que el acto visual busca localizar la ficción en el campo de lo real. De forma que observamos nuevamente que la imagen comparece como una prueba. En este caso, la búsqueda por unir el arte y la vida responde a las aspiraciones utópicas de las vanguardias. De cualquier modo, consolida la autorreferencialidad, donde la figura del narrador demuestra correspondencias biográficas con el autor, en este caso la indexación del cuerpo como un signo y un terreno hacia donde se expande la ficción.

El cambio de régimen estético despojó al acto mecánico de su estatuto de neutralidad, de modo que la literatura y el arte contemporáneo asumieron la plasticidad del recurso. La fotografía fracasa en su rol afirmativo, y el documento termina por revelar la subjetividad de los discursos. En este sentido, a partir de la experiencia de las guerras mundiales, se ha observado un quiebre en la representación de la vida moderna, que consiste en el surgimiento de un nuevo modelo urbano con el uso de fragmentos visuales inconexos (Moya), determinado por la estructura y el montaje. En la transformación surgida en los años sesenta, fenómenos como los de desterritorialización, dispersión física y sistemas de flujos han reproducido nuevas estructuras urbanas que trascienden el plano físico, pues sus espacios de interacción a distancia han migrado hacia los planos virtuales y digitales. Ya no es posible encontrar un centro sino una multiplicidad de centros y la multifuncionalidad del espacio (Moya).

En consecuencia, la narración literaria textualiza las imágenes y las subordina a la diégesis del relato. Esto lo observamos en la obra de W. G. Sebald, donde la imagen es un suministro que activa la memoria de sus protagonistas. Su interpretación transita entre el espacio nuclear y el espacio circundante de las composiciones, las cuales son examinadas por el narrador. La dimensión estética de las imágenes nos sitúa en un tiempo histórico que certifica una experiencia subjetiva. De modo que la inscripción de las imágenes en el tiempo de la narración es un punto de partida desde el cual se concatenan los acontecimientos. La interpretación de los hechos históricos que refieren las fotografías, comunican la textualidad con un mundo real que es señalado por el autor, quien administra los materiales siguiendo el modelo del álbum.

En su trabajo se observan elementos epocales distintivos en la narrativa posterior a las neovanguardias de las décadas anteriores y los totalitarismos dominantes en la segunda mitad del siglo XX. Temáticamente observamos el desarraigo, la errancia, la desterritorialización, ideas que son reforzadas por el uso de documentos anónimos rescatados del olvido, los que son empleados como detonadores de una memoria común. Esta memoria está alojada en la fábula de cada imagen y de la estética fotográfica correspondiente al archivo administrado por el *bricoleur* u operador. El discurso fotográfico es activado como un correlato que certifica un punto de vista por sobre la veracidad del índice fotográfico, es decir, aquello que refiere la imagen. Todos estos antecedentes, sumados al acceso a la portabilidad técnica de la cámara fotográfica gracias a su masificación y la revalorización de géneros como la crónica, enmarcaron la producción de las generaciones posteriores, en particular en las obras que conforman este corpus.

La familia de mi padre (2008) de Lolita Bosch, *Poste restante* (2009) de Cynthia Rimsky, *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna, utilizan el recurso fotográfico en sus distintos niveles. En primer lugar, como un documento que conforma un archivo mayor del cual sólo podemos acceder a sus fragmentos. De forma que reproducen cartas, mapas, hojas manuscritas y mecanografiadas, fotografías de paisajes

y retratos. En segundo lugar, organizando la lectura de las imágenes siguiendo los modelos del álbum de viaje que hemos revisado, como es el caso de *Poste restante*, al que sumamos las novelas *Nancy* y *Hermano de hielo*; el álbum familiar en *El sistema del tacto* —al igual que en *Los fantasmas del masajista*—; o una mezcla de ambos, como es el caso de *La familia de mi padre*. En tercer lugar, observamos que las fotografías cumplen una función alegórica, la que se desprende de la estética específica que emulan a través de sus características visuales, como el formato y el modelo compositivo de cada caso. En un cuarto lugar, en estas novelas el orden y la disposición de la fotografía refleja el efecto de la manipulación de los recursos, exacerbando la presencia de un narrador que resignifica el discurso implícito de cada una. Esto se observa en la distribución programada que interrumpe el relato textual, como es ejemplar en *La familia de mi padre* y *El sistema del tacto*, donde las autoras componen *collages* sobre la página con fotografías de retratos y postales.

A diferencia de la deriva paródica donde se sitúa el trabajo de Bellatin, Fernández Mallo, Lloret, Orejudo, entre otros; estas autoras desarrollan un discurso en torno a la memoria a partir de la nostalgia por un pasado irrecuperable, el cual emerge espectralmente en la imagen. Del mismo modo, observamos una constante revisión y reelaboración de los discursos hacia un espacio siempre pretérito al tiempo histórico de la narración. Las características de las narradoras de estas novelas, como lo hemos abordado, consisten en la construcción de un sujeto autorreferencial, donde los aspectos de los personajes se recluyen en la experiencia personal y subjetiva de un mundo que está constantemente descodificándose. En estos casos, no importa que las imágenes refieran o no a una realidad externa al texto, pues ellas describen su propia subjetividad por sobre la veracidad del documento de prueba —aun cuando esa lectura sea posible—. Los procedimientos desplegados en estas obras alteran la condición de certificado sin borrarla por completo, apropiándose del montaje y la superposición plástica, y descentrando el contexto del referente visual.

La inclusión del dispositivo mecánico expresa los valores de una época donde asistimos a magnitudes inéditas de la realidad (Rojas, 2012, 2017). Las imágenes mecánicas se limitan a sondear una realidad decodificable a través de la experiencia parcial del sujeto. Las imágenes mecánicas no representan ni relatan eventos, tampoco capturan fragmentos de lo real, sino que consisten en abstracciones de la realidad, en un sentido inverso al modo en que el texto irrumpió en el arte contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX. Lo real parece cada vez más inaccesible en una cotidianidad mediatizada, donde los acontecimientos resultan inabordables, superando la escala humana de la existencia. La fotografía circunda los objetos cancelando la transparencia del documento, y su sentido está anclado al referente —índice— que tiene su domicilio en el texto. De modo que nos preguntamos, ¿qué registran las fotografías en estas novelas? Siguiendo la premisa de Sergio Rojas (2013), las imágenes señalan que el sujeto estuvo en la ubicación en el espacio y el tiempo determinado por el discurso narrativo. Dependiendo de su despliegue, la fotografía es la puesta en escena de un corte temporal y espacial. El hecho de que las imágenes circunden la realidad, se refiere a que la fotografía en sí misma es la verificación de un mensaje que ya se ha interpretado.

Desde una perspectiva histórica, nos encontramos en un contexto donde las tecnologías digitales han acumulado más datos de los que el humano puede acceder y asimilar, multiplicando las imágenes al punto que éstas ya no se pueden reconocer. Insistimos en que el rol de la fotografía está arraigado al entramado de dispositivos que conforman la lógica de producción, destrucción y transformación de los procesos de modernización, desplegados indiferentes a la escala individual de percepción y comprensión del universo (Rojas). Para Flusser, el certificado como huella de lo real se disolvió en el instante de la creación del aparato; aun así cabe destacar que ya no es posible encontrar en el recurso visual una ventana que nos dirija a la realidad, porque esta no se encuentra en los acontecimientos sino en los procesos.

El interés por las fotografías se ha tornado cada vez más fugaz e irrelevante, sin embargo, a pesar de la saturación de la reproducción de imágenes, siempre parece ser

posible consumir más, aunque la realidad y la soberanía del índice hayan desocupado la escena. La pertinencia de su uso en estas novelas corresponde a la desorientación del sujeto en el espacio físico y el tiempo, como lo observamos en la construcción de personajes que interrogan sus propios pasados en medios de procesos de desarraigo y errancia, ya sea por motivos políticos, la dictadura en el caso de Costamagna, como por la dislocación de las identidades personales, como sucede en los casos de Bosch y Rimsky, para quienes el texto-signo de sus apellidos encierran historias de destierro y exilio. Además de la imagen, la interseccionalidad de los lenguajes es patente en la naturaleza de novelas como *Hermano de hielo* y *La familia de mi padre*, las cuales han sido escritas en catalán y versionadas por las propias autoras al castellano, al igual que *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli, novela escrita en inglés y versionada por la autora al castellano.

La errancia, la pérdida de las coordenadas, los continuos viajes a través de las fronteras y las aduanas, la revisión de la historia reciente a través de la memoria personal, son rasgos que comparte la generación de estos autores más allá del uso de la fotografía. La modernidad líquida y volátil parece no encontrar salida. La saturación del recurso y la excesiva producción de imágenes de todo tipo a lo largo de nuestra cotidianidad no determinan la dependencia de la visualidad. Más bien opera como una prótesis de la mirada y, por lo tanto, de la memoria. Es decir, como una forma de señalar un espacio en el mundo que se proyecta en el sujeto, quien busca desesperadamente una localización ante la angustia del viaje errante. La fotografía como prótesis consiste en un corte temporal que queda fijado en un espacio intermedio de la narración. No se puede retroceder ni adelantar su tiempo, pero sí adicionar capas temporales, de manera que ese momento único es tensionado por el contexto y los cambios temporales fijados por el texto. Para Caminada (2020), la literatura está determinada por los conceptos griegos de *locus mental*, *ars memoriae* y el *nostos*, a través de las cuales se elaboran imágenes mentales como huellas de lo que queremos recordar. Según esta idea, la fotografía trasladaría la imagen mental a un plano sensorial de percepción, una premisa que se cumple en la estética del álbum fotográfico, el cual encierra la pertenencia a una

identidad social y proyecta los desplazamientos físicos y temporales que acusa la errancia de las protagonistas. En ese sentido, el concepto de *nostos*, que es interpretado como un regreso, es fundado por la figura literaria de Ulises en *La Odisea*, quien lucha por regresar al punto de inicio, manteniendo una imagen alojada en su memoria que intenta restituir una vez que vuelve a Itaca. En consecuencia, del *nostos* deriva la nostalgia como exaltación del dolor producido durante el viaje, y particularmente en la añoranza de la tierra distante» (Caminada). De forma que, para estas autoras, la imagen fotográfica corresponde a la localización de un tiempo al cual es imposible regresar ni acceder, porque no tiene domicilio en ningún lugar. De aquí proviene la dimensión espectral de la fotografía y la cualidad jánica, que definió Derrida, según la cual el dispositivo no ofrece ni cuerpo ni alma, proyectando una imagen mental que nos traslada al *locus* gracias al ejercicio de la memoria que mantiene vivo el lugar de regreso. La dificultad de esta interpretación radica en que la única dirección posible es el sufrimiento de la nostalgia por volver a un espacio irrestituible. Por el contrario, las autoras utilizan las fotografías para reelaborar el discurso del relato a través de los aspectos compositivos, alterando el modelo fijo de la imagen-prueba, agotado en la variante paródica desde la creación misma del aparato.

El solo uso de la tecnología no determina la dirección ficcional de las novelas, del mismo modo que no todas las imágenes fotográficas coinciden con la contemporaneidad del discurso. Su presencia nos dispone en un régimen estético que a veces es impugnado por el texto, aunque la mayoría de las veces cumple un rol afirmativo que confía en la veracidad del índice de la imagen y su correspondencia con el objeto representado. La historia de la literatura y del arte nos ha informado que su temprana presencia se ha mantenido a lo largo de las décadas. Como señalamos en los primeros capítulos, en la actualidad hay una producción cada vez mayor que integra el lenguaje fotográfico, aunque atados a las mismas expectativas de los predecesores. Del mismo modo, los conceptos bajo los cuales se han analizado suelen presentarse de forma reduccionista, sin considerar los procedimientos artísticos bajo los cuales es posible reelaborar el contenido que la propia imagen informa.

Las novelas que emplean fotografías suelen ser rotuladas bajo los conceptos de novedad, hibridez o experimentalidad. La academia, la crítica y el mercado han depositado en este tipo de producción interdisciplinaria las aspiraciones por transgredir los límites de la representación. De manera que han validado estas producciones durante los últimos años con el reconocimiento a través de premios de instituciones públicas, editoriales, librerías y festivales —Mejor Obra Literaria, Premio Documenta, Premio Herralde, Premio Roberto Bolaño—, lo que representa un síntoma que nos advierte que el fenómeno se ha articulado como una tendencia. A pesar de ello, la expectativa de innovación no se corresponde con su funcionalidad desde la segunda mitad del siglo XX. En contrasentido, la búsqueda por representar fotográficamente la narración no ha desarrollado nuevas formas de relacionarnos con el texto, aunque sí formas más sofisticadas de consumo. Las tecnologías digitales tampoco han alterado la figura del libro, ni sus posibilidades representacionales ni expresivas, como ha sido la permanente oferta del mercado y la exigencia de actualización de los dispositivos. En consecuencia, las novelas que hemos analizado nos informan sobre el estrecho vínculo con los procedimientos artísticos tradicionales, los cuales determinan los procesos que resignifican la imagen y, en correspondencia, el discurso narrativo como si consistiera en un palimpsesto de la memoria, a través de las distintas temporalidades que administra el ojo soberano e inconsciente del aparato, y la resistencia del autor ante las exigencias y las expectativas del mercado moderno.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AAVV. «Primera circular» III CONGRESO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y ESTUDIOS CULTURALES EN LENGUAS MODERNAS (CILLEC) Retos y posibilidades para la lengua, la literatura y la cultura en un mundo globalizado Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM) 10 y 11 de septiembre de 2015. Disponible en: <https://sites.google.com/a/ucam.edu/cilleciii/circulares-call-for-papers>

AAVV. *El texto de las mil caras: hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Renacimiento, 2019.

ACOSTA, Jennifer, «Experiencia de viaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky», *Entrehojas de Estudios Hispánicos*, 4 (2013). Artículo 5, pp. 1-9
URL <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol4/iss1/5>

ALBERDI SOTO, Begoña, «Escribir la imagen: la literatura a través de la éfrasis», *Literatura y lingüística*, 33 (2015), pp. 17-38.

ALCIVAR, Daniela, «La vida tal vez. Espacios en blanco en *Poste restante* de Cynthia Rimsky», en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas* (Rosario, abril de 2013),
URL http://www.celarg.org/int/arch_publico/belloilio_alcivar_danielacc.pdf

ANTEZANA, Lorena & Ossa, Carlos. *Fantomas urbanos: cuerpos vigilados-calles retratadas*, *Aisthesis*, No. 52, 2013, pp. 313-324.

ARECO, Macarena. «Migrantes, viajeros, intelectuales y escritoras: algunas representaciones del sujeto en *Poste restante* y *Los perplejos* de Cynthia Rimsky», *Mitologías hoy*, *Roberto Bolaño 60/10*, 7 (2013) URL <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/>

crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL7/ESCRITURAL_7_SITIO/PAGES/R10_Areco.html

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de cultura económica, México D. F., 2013.

ARRIETA, Daniel. *Intertextualidad, dialogismo y poética cognitiva en la novela contemporánea: Bernardo Carvalho, Eduardo Lago y Mario Bellatin* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, 2015.

AUGÉ, Marc *Los no lugares, espacio del anonimato*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1992.

BAJTIN, Mijail. *The dialogic imagination*, University of Texas Press Slavic series, 1981.

_____ *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2011.

BAQUÉ, Dominique. *La Fotografía Plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

BARTHES, Roland (1980) *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1989.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

BEAUJOUR, Michel, «Qu'est-ce que *Nadja*?», en *Nouvelle Revue Française*, Gallimard, París, 1967.

BENJAMIN, Walter (1927) *Libro de los pasajes*. Traducción de Luis Fernández Castañeda. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Bieger-Thielemann, Marianne; Goodrow, Gérard; Haberer, Lilian; Mißelbeck Reinhold; Pröllochs, Ute; Solbrig, Anke; Taschitzki, Thomas von; Zschocke, Nina. *La fotografía del siglo XXI*. Taschen, Madrid, 2005.

BOLONEGSE, Chiara. «Estudio preliminar». En *Poste restante*. Santiago, Sangría editora, 2010.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia. Uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Río de Janeiro: Editorial Rocco, 2014.

BÜCHLER, Pavel. «El observador de trenes ciegos: una duda delirante.» En *¿Qué ha sido de la fotografía?* Ed. David Green, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

BURGIN, Victor. *Ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

CAMINADA, Lucía. *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*. Prometeo libros, Buenos Aires, 2020.

CARUS, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje [1815-1835]*, Madrid, Visor, 1992.

CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

COLOMBI, Beatriz, «La *Brevisima relación de la destrucción de Indias* de fray Bartolomé de Las Casas en el eje de las controversias», *Dossier. Estudios literarios coloniales: nuevas perspectivas*, Vol. 5, Nro. 5 (2013), pp. 91-102.

CORRAL, Rose. «Aproximación a un texto de vanguardia: Espantapájaros (Al alcance de todos) de Oliverio Girondo.» Asociación Internacional de Hispanistas, *Actas X Congreso*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 555-562.

CORREDOR MATHEOS, José. «Dau al Set, al cabo de medio siglo». En *El mundo de Dau al Set*. Ayuntamiento de Valladolid, 2008.

COTE BOTERO, Andrea. «Mario Bellatin: el giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto», *Publicly Accessible Penn Dissertations*, artículo 1244 (2014), pp. 1-234.

CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Madrid, Cendeac, 2008.

ELLIOT, J. H. «España y América en los siglos XVI y XVII», En: Bethell, Leslie (Ed.), *Historia de América Latina, Tomo II*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.

DE LOS RÍOS, Valeria «Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin».

TRANS- Nro. 19. *Presses Sorbonne Nouvelle*. (2015). URL <http://trans.revues.org/1089>

_____ *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, Santiago: Cuarto propio, 2011

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*, Les Editions de Minuit, París, 1980; Edición Pre-textos, Valencia, 2004.

DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid, Trotta, 2003.

_____ *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

DE TORO, Alfonso. «Escenificaciones de la representación de la “Otriedad” y “Alteridad”: estrategias de hibridación en discursos premodernos en Latinoamérica.» En *Estrategias de la hibridez en América Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*, Peter Lang, Berlin, 2007.

DIENER, Pablo. «Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas», *Historia*, No 40, Vol. II, (2007) pp. 285-309.

DONOSO, Ángeles, «Yo soy Mario Bellatin y soy de Ficción o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El gran vidrio* (2007)», *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*, vol. 40 (2011) pp. 96-110.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.

ECHEGARRETA, Mónica. *Impre(cisiones simultáneas: imagen y palabra, poesía y fotografía*, Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2015.

ECHEVARRÍA, Ignacio. «Literatura de hijos» *El cultural*. 27 mayo, 2011

FERNANDES, Karla. «Fotografía deslocada e experiência estética em Mario Bellatin» *Aletria, Revista de Estudos de Literatura* (2014), pp. 189-201.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1997.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*, la vanguardia finales de siglo, 2001.

FOX TALBOT, Willian Henry. *El lápiz de la naturaleza*. Casimiro, Madrid, 2014.

FRANKEN OSORIO, María Angélica. «Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente» *Revista chilena de literatura*, vol. 96, núm. 2, 2017.

GALASSI, Peter. *Before Photography*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1981.

GALAZ, Gaspar & Ivelic Milan. *Chile, arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1988.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa. «La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI: más allá del libro ilustrado.» En *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. V, n.o 1 (invierno 2017), ISSN: 2255-4505, pp. 83-98.

GONZÁLEZ, Laura. *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?* Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

GRACIA, Jordi y Ródenas, Domingo. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Madrid, Crítica, 2011.

GREEN, David & Lowry, Joanna. De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Ed. David Green, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, 2000.

GUSTAFSSON, Jan. «La imagen, lo real y lo ficcional: Fotografía y narrativa (reflexiones teóricas)» *Dialogos Latinoamericanos*, 19/27, 127-139. [10].

HAUSMAN, W., Hertner, P., & Wilkins, M. *Global Electrification: Multinational Enterprise and International Finance in the History of Light and Power, 1878–2007* (Cambridge Studies in the Emergence of Global Enterprise). Cambridge: Cambridge University, 2008.

HIND, Emily. «Entrevista con Mario Bellatín» *Confluencia* Vol. 19, nro. 2 (2004), pp. 197-204.

IGLESIA, Anna Maria. «Nona Fernández: “Chile ha tenido una Transición similar a la española: bastante cuestionable en términos de verdad y de justicia”», *Further*, 31 de diciembre de 2018. Disponible en <https://theobjective.com/further/nona-fernandez-chilean-electric/>

Instituto Nacional de Derechos Humanos. *Reporte general de datos sobre violaciones a los derechos humanos Datos desde 17 de octubre de 2019 e ingresados hasta el 13 de marzo de 2020*. En <https://www.indh.cl/bb/wp-content/uploads/2020/04/Reporte-INDH-19-de-marzo-de-2020.pdf>

JUSTO BARREIRA, Susana y Pereira Domínguez, Laura (Ed.). *Espacios transliterarios Hibridez, digitalidad, migración*. Universidad de Santiago de Compostela, 2018.

KAY, Ronald. «Rewriting». En *Revista Manuscritos*, Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, Santiago, 1976.

KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una Teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

LAGUNA, Ana. «La transgresión de la fotonovela como género artístico». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ISSN 0210-7287, N° 9, 2019. 217-238

LASTRA, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*. FCE, México, 1964.

LINDÓN, Alicia, *La ciudad y la ida urbana a través de los imaginarios urbanos*. Santiago: *Eure* vol. 33, n.99, 2007.

LÓPEZ, Francisco José. *Mario Bellatin, el cuadernillo de las cosas difíciles de explicar*. Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 2015.

LÓPEZ, Mercedes. «Fragmentos de una reflexión sobre literatura y fotografía», *Cuadernos de Filología Italiana* vol. 13 (2006), pp. 97-118.

NEUSTADT, Roberto. *CADA día: la creación de un arte social*, Cuarto propio, Santiago, 2001.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

MADRID, Alberto. *Gabinete de lectura. Poesía visual chilena*. Metales pesados, Santiago, 2011.

MBAYE, Djibril. «Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la “segunda fila”». En *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, año 16, no 31. Primer semestre de 2014. Pp. 203-211.

MANZI, Jorge, «Fotografía y caligrafía en los “pasajes” de Cynthia Rimsky (*Poste Restante*)». En *Mitologías hoy, Roberto Bolaño 60/10*, nro. 7 (2013) URL http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL7/ESCRITURAL_7_SITIO/PAGES/R06_Manzi.html

MASSMANN, Stefanie, «Árbol genealógico y álbum de familia: dos figuras de la memoria en relatos de inmigrantes judíos», *Estudios Filológicos* nro. 40 (2005), pp. 131-137.

MÉNDEZ, Carles & Figueras, Eva (Ed.). *Lecturas liminales. Poesía desde el pensamiento visual*. Universidad Autónoma de Juárez, Universitat de Barcelona, 2017.

MORALES, Fernando. *La escritura-objeto en Poste restante de Cynthia Rimsky*, 2006. URL <http://www.letras.s5.com/cr241106.htm>

MORALES, Leonidas. «La poesía de Nicanor Parra». *Anejos de Estudios Filológicos* N. 4, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1972.

MORENO, Sebastián (Dir.), Documental *La ciudad de los fotógrafos*, Producción Las Películas del Pez, 2006.

MOSQUERA, Gerardo. *Arte reciente en Chile: copiar el edén*. Santiago: Puro Chile, 2006.

MOYA, Ana María. *La percepción del espacio urbano*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2011.

Naciones Unidas. Informe sobre la Misión a Chile. 30 de octubre—22 de noviembre de 2019. Derechos humanos. Oficina del alto comisionado. Disponible en: https://www.ohchr.org/Documents/Countries/CL/Report_Chile_2019_SP.pdf

NEUSTADT, Roberto, *CADA día: la creación de un arte social*, Cuarto propio, 2001.

OSTROV, Andrea. «Cagliostro: una novela-film de Vicente Huidobro.» *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Nro. 236-237, (2011), pp. 1051-1060.

OLIVA, Lydia. *Anna Atkins, la fotógrafa invisible*. Sd edicions, Barcelona, 2020.

OYARZUN, Pablo. «Arte en Chile de veinte, treinta años». *Arte, Visualidad e Historia*. Blanca Montaña, Santiago de Chile, 1999.

PALAVERSICH, Diana, «Prólogo», *Obra reunida*, México D. F., Editorial Alfaguara, 2005.

PÉREZ ALONSO, Jesús. «Narradoras en tránsito. Voces propias de escritoras nacidas en los 70.» En *Dossiers feministes*, ISSN 1139-1219, N° 20, 2015, pp. 123-139.

PERKOWSKA, Magdalena. *Pliegues visuales: narrativa y fotografía en la narrativa contemporánea*. Madrid, Iberoamericana, 2013.

PRIETO, Alberto. *Imagen fotográfica y textualidad La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. UPF. Tesis doctoral.

«Primera circular» III CONGRESO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y ESTUDIOS CULTURALES EN LENGUAS MODERNAS (CILLEC) Retos y posibilidades para la lengua, la literatura y la cultura en un mundo globalizado Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM) 10 y 11 de septiembre de 2015. Disponible en: <https://sites.google.com/a/ucam.edu/cilleciii/circulares-call-for-papers>

QUESADA GOMEZ, Catalina, «Mutantis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin», *Boletín Hispánico Helvético*, Nro. 17-18 (2011), pp. 297-320.

RAICH MUÑOZ, Llorenç. *Poética fotográfica*. Casimiro, Madrid, 2014.

_____ «La naturaleza de la luz». En *El lápiz de la naturaleza*, Casimiro, Madrid, 2014.

RAMA, Ángel, *La ciudad Letrada*, Arca, Montevideo, 1998.

REBER, Dierdra. «Lumpérica: el ars teorica de Diamela Eltit.» *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 211, Abril-Junio 2005, 449-470

RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Cuarto propio, 1994.

RODRÍGUEZ, Jaime. «Asedio a las narrativas contemporáneas. Mapa de posibles investigaciones». *Cuadernos de Literatura*, ISSN 0122-8102, ISSN-e 2346-1691, Vol. 14, N°. 26, 2009, págs. 14-51

- ROJAS, Sergio, *El arte agotado*, Santiago , Sangría Ediciones, 2012.
- ROMERO, Dolores (ed.). *Literatura digital en Español: miradas y perspectivas*. Monográfico de la *Revista Texto Digital*. Florianópolis, v. 7, n. 1, jan./jun. 2011.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Siglo XXI Editores, Avellaneda, 2001.
- ROSLER, Martha «Un nuevo paseo por el Bowery», en Carrillo, J. y Rosler, M. *Imágenes públicas: La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- SARMIENTO, Oscar. *El otro Lihn. En torno a la práctica cultural de Enrique Lihn*, 2001.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. «La fotografía entre visión e imagen», en *La confusión de los géneros en fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- SEKULA, Allan. «Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación». *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Jorge Ribalta, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- SILVA, Armando. *Imaginario Urbanos*. Arango editores, Bogotá, 2006.
- _____ *Sobre pasiones ciudadanas para hacer América*, Cuadernos Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional Jujuy n.17, 2006.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. México D. F., Alfaguara, 2006 .
- STIMSON, Blake, *El eje del mundo. Fotografía y nación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Las morales de la historia*. Barcelona, Paidós, 1993.

VALENTE, Ignacio. «*El Quebrantahuesos*» en *El Mercurio*, Santiago, 31 de agosto de 1975.

VERA, Tomás. (Editor) *Escrituras objeto, antología de literatura experimental*, Interzona, Buenos Aires, 2014.

VERA PEÑALOZA, Adolfo. *Cine, ciudad, espectralidad*, Universidad de Valparaíso, 2013.

_____ «Políticas de la espectralidad en el cine de Raúl Ruiz: una lectura desde una filosofía de la desaparición», *Revista de Humanidades de Valparaíso*, Nro. 1 (2013), pp. 91-100.

WALDMAN, Gilda. «Poste restante y la literatura de viajes», *Mitologías hoy*, Roberto Bolaño 60/10, nro. 7 (2013), URL http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL7/ESCRITURAL_7_SITIO/PAGES/R03_Waldman.html

II. OBRAS LITERARIAS CONSULTADAS

AIRA, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.

BECERRA, Felipe. *La próxima novela*. Alquimia ediciones, Santiago, 2019)

BELGRANO RAWSON, Eduardo. *Fuegia*. Editorial Sudamericana, Barcelona, 1991.

BELLATIN, Mario, *Mujeres de sal*, Lima, Editorial Lluvia, 1986.

_____ *Efecto invernal*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1992.

_____ *Canon perpetuo*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1993.
_____ *Salón de Belleza*, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994. México
D. F., Tusquets Editores, 1999.
_____ *Damas chinas*, Lima, Ediciones El Santo Oficio, 1995. Barcelona,
Anagrama, 2006
_____ *Poeta ciego*, México D. F., Tusquets Editores, 1998.
_____ *El jardín de la señora Murakami*, México D. F., Tusquets Editores,
2000.
_____ *Flores*, Santiago, Matadero-LOM Ediciones, 2000.
_____ *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, Barcelona, Editorial
Sudamericana, 2001. Lima, Fondo editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú, 2002.
_____ *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a
través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*,
México D. F., Editorial Alfaguara, 2003.
_____ *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona, Anagrama, 2005.
_____ *Obra reunida*, México D. F., Alfaguara, 2005.
_____ *Los Fantasmas del masajista*, Buenos Aires, Eterna Cadencia,
2009.
_____ *La clase muerta*, México D. F., Alfaguara, 2011.

BRETON, André. *Nadia*, edición de José Ignacio Velázquez. Cátedra, Barcelona, 2004.

BROSSA, Joan. *Poemes visuals*. Ediciones 62. Barcelona, 1975.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Anagrama, Barcelona, 1996.

BOSCH, Lolita. *Tres historias europeas*, Caballo de Troya, Barcelona, 2005.

_____ *La familia de mi padre*. Random House Mondadori, Barcelona, 2008.

COSTAMAGNA, Alejandra. *El sistema del tacto*, Anagrama, Barcelona, 2018.

DE CAMPOS, Augusto; de Campos, Haroldo y Pignatari. «Hambre». En *Noigandres 4, poesía concreta, 1958*.

ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago. Ediciones del Ornitorrinco, Santiago, 1983. Seix Barral. 1984

_____ *El padre mío*, Santiago, Zegers, 1989.

FERNÁNDEZ, Nona. *Mapocho*, Planeta, Santiago, 2002

_____ *Av. 10 de Julio Huamachuco*, Uqbar, Santiago, 2007.

_____ *Fuenzalida*, Mondadori, Santiago, 2012

_____ *Space invaders*, Alquimia, Santiago, 2013.

_____ *Chilean Electric*, Alquimia, Santiago, 2015. Minúscula, Barcelona, 2018

_____ *La dimensión desconocida*, Penguin Random House, Santiago, 2016.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Nocilla Lab*. Alfaguara, Madrid, 2009.

KOPF, Alicia. *Hermano de hielo*. Alpha Decay, Barcelona, 2016.

_____ *Germà de gel*. L'altra Editorial, Barcelona, 2016.

KRUGER, Barbara. *Picture/readings*. Autoedición/Edición de artista, Nueva York, 1978.

LIHN, Enrique. *Batman en Chile*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973.

_____ *La orquesta de cristal*. Sudamericana, Buenos Aires, 1976.

LLORET, Bruno. *Nancy*, Editorial Cuneta, Santiago, 2015.

_____ *Leña*, Overol, Santiago, 2018.

LUISELLI, Valeria. *Desierto sonoro*. Sexto Piso, Madrid, 2019.

- MARTÍNEZ, Juan Luis. *La nueva novela*. Ediciones Archivo, Santiago, Chile, 1977
- NERUDA, Pablo. *Canto General*, México Talleres Gráficos de la Nación, 1950.
_____ *Canto General*, Edición de Enrico Mario Santí, Cátedra, 1988.
- OREJUDO, Antonio. *Un momento de descanso*, Tusquets editores, Barcelona, 2011.
- PEREC, George. *Especies de espacios*. [*Espèces d'espaces*.] Ediciones de intervención cultural, 2001.
- RIMSKY, Cynthia *Poste restante*, Santiago, Sudamericana. Santiago, 2001.
_____ *Poste restante*, Sangría Editora, Santiago, 2009.
_____ *Poste restante*, Santiago, Ediciones Lastarria, Santiago, 2011.
_____ *Ramal*, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 2011
- RODENBACH, Georges. *Brujas, la muerta*. Vaso Roto. Barcelona, 2011.
- RONCINO, Hernán. *Lumbre*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013.
- SEBALD, W. G. *Los emigrados* (1992). Editorial Anagrama, Barcelona, 2006.
_____ *Los anillos de Saturno* (1995). Editorial Anagrama, Barcelona, 2006.
_____ *Austerlitz* (2001). Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- PARRA, Nicanor. *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. Galería Época y Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias físicas y matemáticas U. de Chile, 1977.
- VILADOT, Guillem. *Poema de l'home*. Lo Pardal, Agramunt, 1973.
- ZURITA, Raúl. *Purgatorio* (Editorial Universitaria, Santiago, 1979)
_____ *Anteparaíso*. Editores asociados, Santiago, 1982.

