



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“FOTOS, TIEMPO SUSPENDIDO DE UN HILO VERBAL”.
LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS FICCIONALES EN OBRAS LITERARIAS CON FOTOGRAFÍAS:
***NOX* DE ANNE CARSON Y *LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS* DE JULIO CORTÁZAR**

T E S I S

que para optar por el Grado de:

Maestra en Letras
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA:

Maralejandra Hernández Trejo

TUTORA:

Dra. Norma Susana González Aktories
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS , UNAM

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

03/2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



"Fotos, tiempo suspendido de un hilo verbal".

La construcción de memorias ficcionales en obras literarias con fotografías:
Nox de Anne Carson y *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar

TESIS

que para optar por el grado de

MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)



PRESENTA

Maralejandra Hernández Trejo

TUTORA

Dra. Norma Susana González Aktories
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Ciudad Universitaria

2020





Muchacha viendo pájaros, 1931. Manuel Álvarez Bravo.

CARA AL TIEMPO

Octavio Paz

A Manuel Álvarez Bravo

Fotos, tiempo suspendido de un hilo verbal

Montaña negra/nube blanca, Muchacha viendo pájaros.

Los títulos de Manuel no son cabos sueltos son flechas verbales, señales encendidas.

El ojo piensa, el pensamiento ve, la mirada toca, las palabras arden:

Dos pares de piernas, Escala de escalas, Un gorrión, ¡claro!, Casa de lava.

Instantánea y lenta mente: lente de revelaciones.

Del ojo a la imagen al lenguaje (ida y vuelta) Manuel fotografía (nombra) esa hendedura imperceptible entre la imagen y su nombre, la sensación y la percepción: el tiempo. La flecha del ojo justo en el blanco del instante.

Cuatro blancos, Cuatro variaciones sobre un trapo blanco.

Lo idéntico y lo diferente, cuatro caras del mismo instante.

Las cuatro direcciones del espacio: el ojo es el centro.

El punto de vista es el punto de convergencia.

La cara de la realidad, la cara de todos los días, nunca es la misma cara.

Eclipse de sangre: La cara del obrero asesinado, planeta caído en el asfalto.

Bajo las sábanas de su risa esconden la cara Las lavanderas sobrentendidas, grandes nubes colgadas de las azoteas.

¡Quieto, un momento!

El retrato de lo eterno en un cuarto oscuro un racimo de chispas sobre un torrente negro

(el peine de plata electriza un pelo negro y lacio).

El tiempo no cesa de fluir, el tiempo no cesa de inventar, no cesa el tiempo de borrar sus invenciones, no cesa el manar de las apariciones.

Las bocas del río dicen nubes, las bocas humanas dicen ríos. La realidad tiene siempre otra cara, la cara de todos los días, la que nunca vemos, la otra cara del tiempo.

Manuel: préstame tu caballito de palo para ir al otro lado de este lado. La realidad es más real en blanco y negro.

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente.

En esto, pues, la *imagen arde*. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado (como se dice, en los juegos de adivinanzas, “caliente” cuando “uno se acerca al objeto escondido”). Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta (como se dice “ardo de amor por vos” o “me consume la impaciencia”). Arde por la *destrucción*, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy. Arde por el *resplandor*, es decir por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera, puesto que está destinada a apagarse (como una vela que nos alumbra pero que al arder se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse en el camino (como se dice “quemar etapas”), capaz como es de bifurcar siempre, de irse bruscamente a otra parte (como se dice “quemar la cortesía”; despedirse a la francesa). Arde por su audacia, cuando hace que todo retroceso, que toda retirada sean imposibles (como se dice “quemar las naves”). Arde por el *dolor* del que proviene y que procura a todo aquel que se toma tiempo para que le importe. Finalmente, la imagen arde por la *memoria*, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, *a pesar de todo*.

Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que ardo?”.

GEORGES DIDI-HUBERMAN.

“CUANDO LAS IMÁGENES TOCAN LO REAL”

“FOTOS, TIEMPO SUSPENDIDO DE UN HILO VERBAL”.

**LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS FICCIONALES EN OBRAS LITERARIAS CON FOTOGRAFÍAS:
NOX DE ANNE CARSON Y *LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS* DE JULIO CORTÁZAR**

Introducción.	5
I. Fotografía y Literatura ¿Para qué?: una respuesta en conjunto	10
II. Intermedialidad e (in)disciplina. El camino de las obras híbridas en la Literatura Comparada. El caso de los fototextos.	19
III. <i>Scrapbook</i>, almanaque, álbum de fotografía familiar y <i>collage</i>: espacios de articulación narrativa/artefactos culturales	27
III.I. <i>Scrapbook</i> y álbum familiar de fotografías	30
III.II. Almanagues o misceláneas	39
III.III. Una variante de <i>collage</i>	42
III.IV. La <i>figura autoral</i> una construcción de identidad imaginaria	46
III.V. La fotografía de solapa editorial	50
IV. La vuelta al día en ochenta mundos de Julio Cortázar: una reconstrucción del yo autoral fragmentado	57
V. Traducciones/<i>Translations</i>. Un viaje para la reconstrucción de memorias en <i>Nox</i> de Anne Carson	72
Conclusiones. Fragmentaciones del discurso: El recorte de la realidad	89
Bibliografía:	94

Introducción

En la foto se conjugan subjetividad y objetividad: el mundo tal cual lo vemos pero, asimismo, visto desde un ángulo inesperado. La subjetividad del punto de vista se alía a la instantaneidad: la imagen fotográfica es aquel fragmento de la realidad que vemos sin detenernos, en una ojeada; al mismo tiempo, es la objetividad más pura: la fijeza del instante. El lente es una poderosa prolongación del ojo y, sin embargo, lo que nos muestra la fotografía, una vez revelada la película, es algo que no vio el ojo o que no pudo retener la memoria,

Octavio Paz

Las fotografías son imágenes ardientes que congelan el tiempo y a la vez lo llenan de posibilidades narrativas y literarias. Cada imagen es un potencial *pre-texto*. Un medio para contar historias. Al menos, esa es la idea inicial y por tanto la semilla de esta propuesta, que parte de la lectura de *Nox* de Anne Carson y de *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar. La observación de estas obras textuales-visuales procede de algunos conceptos previamente explorados en mi investigación de licenciatura: *Escritura con luz: los fototextos*; un acercamiento a las características generales de cuatro obras literarias con fotografías (2016)¹.

Durante ese proceso surgieron algunos de los conceptos compartidos entre los ejemplos literarios que no se llevaron al análisis teórico, sino que fueron sólo mencionados de forma indicativa, entre ellos estaban la *memoria* y la *identidad*. No obstante, un punto de interés particular que se vislumbró potencialmente, fue la posibilidad de crear narraciones, descripciones o personajes mediante *fotografías de archivo* que tenían un uso particular anterior a la producción de la obra literaria. Para el presente trabajo de investigación propongo analizar cómo funcionan estos engarces en la configuración de obras literarias que oscilan entre géneros, que tienen fotografías en su interior del trabajo literario y que a su vez, estas muestras visibles tuvieran como uno de sus propósitos fundamentales en el cuerpo literario crear un discurso entre la

¹ El fin de esa exploración previa fue esbozar un panorama general a partir de ejemplos, específicamente desde la

historia fuera del texto o la configuración de la figura autoral como personaje y el *mundo literario* a través de elementos de archivo agregados a la obra.

Es a partir de estas características que se eligió comparar una obra de Anne Carson con otra de Cortázar. En primera instancia, el contexto de producción y contenidos de las mismas parece disímil. Sin embargo, ambos ejemplos funcionan para explicar nuestro abordaje y sus relaciones con lo fotográfico. Las obras objeto de esta aproximación son: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) particularmente en la reedición de RM del 2010 y *Nox* de Anne Carson (2011). En ambas, la discusión sobre la figura autoral desde el meta-texto así como las nociones de memoria y de identidad son piezas clave para su lectura y observación. Cabe mencionar que ambos autores son reconocidas figuras en el campo literario y estas obras particulares resultan complejas debido a esta mezcla de medios y lecturas que incluye la fotografía.

En el apartado inicial titulado: **Fotografía y Literatura ¿Para qué?: una respuesta en conjunto** se explora el propósito que se sustenta en forma general y se discute una de las dificultades centrales que tienen las humanidades en nuestros tiempos, es decir: ¿Cuál es la utilidad en el mundo para nuestras investigaciones? Además de puntualizar cómo esta aportación particular resulta relevante en el mundo actual. Por ello, se comentarán los conceptos de *identidad* y *memoria*, abordados de forma tangencial, desde los estudios antropológicos, filosóficos e históricos. Este breve recorrido proveerá un panorama de cómo estas dos actividades, fotografía y literatura, tienen un objetivo común y una respuesta parecida a la pregunta sobre su razón de ser.

En un segundo momento, se presenta un bloque teórico literario como parte de la explicación metodológica desde la literatura comparada titulado: **Intermedialidad e (in)disciplina. El camino de las obras híbridas en la Literatura Comparada. El caso de los fototextos**. En él introduzco el tema de los *fototextos*; su conceptualización, características y sus

relaciones con la teoría intermedial y los estudios sobre imagen en la literatura comparada a partir del concepto de *poéticas visuales*. En este apartado se incorpora un breve catálogo de otras obras con fotografías (*fototextos*) y la particularidad de las obras de Cortázar y Carson. El caso de los *fototextos* permitirá dialogar con esta *tradición* literaria y cómo se ha observado en el campo de la literatura comparada desde los estudios teóricos. Se buscará explicar en donde se inserta este tipo de obras y cómo se entiende su proceso histórico. No obstante, el punto central de esta investigación está apuntalado en la forma en que operan los conceptos de *memoria e identidad* en estas obras, que justamente le dan cohesión a las relaciones fotográfico-literarias, para lograr ya sea una ilusión de verdad, una reconstrucción de la figura autoral o un uso de contextos múltiples para configurar identidades que se vuelven nodales para ambos discursos literarios.

En el tercer apartado titulado: ***Scrapbook, almanaque, álbum de fotografía familiar y collage: espacios de articulación narrativa/artefactos culturales***. Se hace un breve recorrido, primero en torno al concepto de *artefacto* y su uso para explicar estas muestras culturales escritas y visuales. Además, se verá por qué resulta un concepto altamente productivo para estudios literarios intermediales. Después se presenta un recorrido histórico por cada uno de los objetos/artefactos de memoria y recopilación: *scrapbook*, álbum de fotografía familiar, almanaque y *collage*, con el fin de entender su historia, tradición de recepción, etimología y las formas en las que éstos permiten interesantes vías de acceso y cambios fundamentales en la lectura de las obras de Carson como de Cortázar. Pues sirven como experiencia de lectura así como referente social y cultural, tanto para los autores trabajados en la investigación, como para los lectores-observadores que se aproximan a estas obras híbridas. Se propone que a partir del conocimiento de la materialidad, de la composición y de los usos de estos dispositivos a través de la historia, así como de las relaciones expuestas por la crítica entre los autores y las muestras literarias que sirven de ejemplo, es posible reconstruir la forma en la que estos conceptos

permiten leer mejor el objeto en su totalidad visual-textual, es decir, como pieza que contiene mecanismos de otros soportes no literarios, y la medida en que estos abonan en la multiplicidad de lecturas de la obra.

En los capítulos cuatro y cinco: ***La vuelta al día en ochenta mundos de Julio Cortázar: una reconstrucción del yo autoral fragmentado*** y ***Traducciones/Translations. Un viaje para la reconstrucción de memorias en Nox de Anne Carson***, utilizaré las ideas previamente exploradas para analizar algunos fragmentos puntuales de ambas obras y dar ejemplos de cómo funcionan los mecanismos de hibridación, así como la presencia fotográfica y de autor en cada una de las propuestas literarias. El primer ejemplo, en el sentido temporal histórico y material de la tesis, será *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar. En ella se explora la escritura de Cortázar a partir de sus relaciones con las fotografías incluidas en la edición. El objetivo de este capítulo es enmarcar la obra en su contexto de creación y explorar elementos como la fragmentación, la apropiación, la colaboración con otros artistas y las relaciones de la literatura con otras artes, sobre todo en relación con el concepto de *almanaque*. En este apartado se intenta discernir cómo se crea una figura de autor a partir de otros elementos externos que configuran la identidad y la memoria misma, no a partir de experiencias vividas corporalmente, sino en la mayoría de los casos como observadores, escuchas y lectores de otros medios que se añaden a la forma en la que nos observamos y le damos sentido a la historia de vida a través de las múltiples voces que una narración fragmentada puede contener. El segundo ejemplo se explora en el apartado siguiente, tomando como referente la obra *Nox* de Anne Carson. Aquí, a partir de las ideas de *Atlas* de Aby Warburg, especialmente desde la lectura de Georges Didi-Huberman y de las nociones de *concepto* y de *traducción* planteadas por Mieke Bal, se propone explicar cómo funciona la construcción de memorias ficcionales a partir de recortes del *álbum familiar de fotografías*; en este caso no como una construcción de identidad propia sino de un tercero que ha

muerto: el hermano de la poeta. En el análisis de los ejemplos *literario-visuales* se ponen en juego ideas de la propia existencia y cómo ésta se relaciona con el otro al que describe. Asimismo, se hace una exploración de los alcances de la fotografía en tanto documento e ilusión de realidad. De igual manera, esta reconstrucción jugará con ideas como *el viaje*, el *concepto móvil* y también con las múltiples voces y fragmentos que nos componen, nunca como unidad sino como colección de instantes. Los términos de *memoria* e *identidad* recorrerán las páginas de esta investigación y tomarán cuerpo a partir de los ejemplos en dos obras que en su materialidad re-utilizan estas fuentes de memoria individual y colectiva.

Para finalizar se hace un recuento de las conclusiones sobre el análisis realizado así como de las perspectivas y miras al futuro de este tipo de incursiones que incluyen procesos de memoria, reconstrucción autoral e hibridación y cómo estos se insertan en el terreno de la comparatística, como un camino fructífero para los estudios literarios.

II. Fotografía y Literatura ¿Para qué?: una respuesta en conjunto

*All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.
Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more image than a shade*
W.B Yeats

La voz poética en el fragmento de Yeats que sirve como epígrafe explica la existencia de la humanidad a través de sus complejidades. Desde las sombras que apenas se miran nace una imagen confusa que al final se vuelve más humana y es, sin embargo, más imagen. La *investigación* comparte esas cualidades. Su origen viene del latín *investigare*, a su vez derivada de *vestigium* que significa "seguir la huella de" (Jaimes; 2018). Todo proceso de escritura implica esto: buscar pistas, llegar a diferentes puertos, encontrar algunas respuestas y múltiples preguntas más acerca del tema de interés; es decir, darle forma a esa sombra frente a nosotros. Es así que la labor de investigación se asemeja a la del arqueólogo que trata de ligar fragmentos, para luego contar la historia de una pieza y explicar su uso. O quizás, estas imágenes sirven para hacer alusión a la fotografía como huella entre la imagen y la sombra que parecen hacerse más vívidas, y que son sólo la ilusión que nos construimos para poder explicar los fenómenos. Tomando prestada la voz de Norman Bryson,

images do change [...] Images can also change through an individual's life, and are one thing in one decade, something else a decade later [...] looking at an image is a radically temporal process, which changes from moment to moment. Each image, interpenetrated by the images of past and future, reflects all other images from its own standpoint, so that the splendor of tradition is multiplied ad infinitum in a panoramic spectacle of simultaneous mutual reflection [...] (Bryson; 1988: 186).

Ese es el punto esencial de esta investigación que trata sobre la fotografía y sus relaciones con lo literario, con todo y los posibles cambios de percepciones en el *tiempo*. Esta búsqueda de *huellas*, como concepto inicial de Didi-Huberman, ha configurado y creado poco a poco una identidad palpable, es decir, ha puesto en palabras razones que se ligan con el devenir social tanto del fenómeno literario como del arte en general. Podemos partir de la idea de que tanto la fotografía como la literatura encuentran un propósito en común en la solución de las preguntas: *¿Para qué escribimos literatura?* y *¿Para qué tomamos fotografías?* Sin embargo, un ojo crítico aseveraría que la respuesta a estas preguntas de autorreflexión o de construcción comunitaria, que bien podrían leerse como retóricas, es tan abierta y general que muy probablemente dirigiría la discusión hacia una solución inexacta o indeterminada. No obstante, una solución podría encontrarse en la relación entre ambas disciplinas con la *memoria* y con la configuración de *identidad*, conceptos relacionados con la idea del *tiempo* y las formas en las que éste se experimenta se vincula con los objetos que son parte de nuestra construcción cultural como individuos.

Esta noción de *tiempo* y la conciencia de éste a través de la posibilidad de enunciarlo, se ligan directamente a la memoria y a la literatura misma. En español existe una serie de expresiones que hablan justo de esta percepción en formas muy subjetivas y metafóricas: *“detener el tiempo”*, *“invertir el tiempo”*, *“perder el tiempo”*. En el campo de la física, por ejemplo, se explica el tiempo como construcción que no es inamovible: el tiempo y el espacio son diferentes según el objeto al que se aplica: el tiempo parece fluir más lentamente cerca de objetos masivos y hay fenómenos que ocurrieron hace miles de años pero que podemos observar hoy en el cielo nocturno. Sin embargo, para los discursos artísticos esta movilidad temporal es

también posible. Desde el lenguaje y las herramientas literarias, la manera de percibir, aprisionar y modificar el tiempo es la narración.² Para Sonja Klein:

El narrador puede reconstruir ese "ya sido" porque recuerda, porque retiene el pasado gracias al presente que lo actualiza. Dicha re-presentación implicaría de este modo una reconstrucción del pasado -como objeto ausente- por parte de la memoria. Es sólo a través de ella que el sujeto puede relacionarse con su tiempo pasado y actualizarlo en el presente de la narración (Klein; 2002: 4).

En el terreno de la fotografía, Barthes escribió en 1980 de forma casi profética para el mundo en el que nos encontramos: "veo fotos por todas partes, como cada uno de nosotros hoy en día; provienen de mi mundo, sin que yo las solicite... aparecen de improviso" (Barthes; 1990: 49).

Si hace cuarenta años ya se podía hablar de tener fotos en todas partes, hoy en día ese volumen se ha multiplicado, por decir poco. Existe algo en la ontología de la fotografía que la hace diferente a los otros medios visuales. Su prevalencia hace que uno pueda ver el pasado en el presente o incluso verse en futuro en ojos de otros que dicen "es igual a su mamá a su edad" o es "igual al abuelo de joven"; ceñimos la fotografía a esta marca o testimonio que en su composición incluye algo de historia y algo de tiempo congelado. Sin embargo, esto es sólo una ilusión pues como apunta Barthes "no es la foto una 'copia' de lo real, sino como una emanación de lo *real en el pasado*: una *magia*" (Barthes; 1990: 154). Esta magia de la que habla Barthes es sin duda equiparable con el mismo fenómeno de la muerte estelar hace miles de años y de eso mismo explica:

[...] la foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real *que se encontraba allí*, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí que me

²En su texto "Sobre el Relato" Luz Aurora Pimentel, a la luz de ideas de Ricoeur enfatiza la necesidad de pensar el narrar no como un acto meramente ocioso, un simple *pasa-tiempo* sino como la forma en la que le damos sentido a nuestra propia experiencia del tiempo mismo, una herramienta para significarlo y en ese sentido *comprender* y *explicar* el mundo propio. (Pimentel; 2012: 21)

encuentro aquí [...] una especie de cordón umbilical une al cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que ha sido fotografiado (Barthes; 1990: 143).

Es difícil negar ese papel de lo fotográfico, a pesar de que no nos muestra una realidad absoluta, es cierto que ese objeto que se encuentra en la fotografía *estuvo en ese lugar en el momento*. Ya será razón del encuadre, la luz, la pose o la razón de la misma, lo que cambiarán esa *verdad a medias que representa*³ o en su defecto esa *verdad* particular que quizás es personal, social o simbólica, pues justo "la historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo *real*⁴ y las dificultades para hacerlo" (Fontcuberta; 2004: 12). La fotografía y la narración son *objetos culturales* que, como lo explica Martínez Luna en su artículo académico "Presencia materialidad y crítica":

Dota a los objetos de características cuasi-humanas, otorgándoles una vida que se va construyendo a través de sus variadas historias y trayectorias, es una operación que liga esa vida social a los *espacios de representación* ya dados de la cultura y la sociedad. Los objetos son traducidos dentro de esos espacios como signos, y el objeto solo adquiere poder en su trayectoria a través de ellos. Las *narrativas de la vida social* de las cosas reafirman finalmente la agencia humana a través de los que ellas circulan. (Martínez Luna; 2019: 3)⁵

³ La representación "es el proceso por medio del cual el lenguaje construye y transmite significados, y la referencia es uno de sus aspectos fundamentales: las palabras apuntan (se refieren) a un mundo externo, a otras palabras, a sí mismas o incluso al proceso de la referencia" (Artigas Albarelli; 2013: 183).

⁴ La palabra *real* ha probado ser un concepto de dificultad en los estudios visuales y literarios. Si bien es cierto que hay ciertas cosas que podemos ligar al terreno de hechos: la vida, la muerte, una fecha particular en el calendario etcétera, nuestra experiencia de todas nuestras acciones está ligada a lo que pueda decirse, escribirse, fotografiarse de esos momentos. A su vez todos estos medios son *re-descripciones* o *re-interpretaciones* de esta realidad dada. Todas las anteriores podrían entrar en la categoría de relatos como "proyecciones de un mundo de acción humana. [...] actos orientados y mediados por un punto de vista sobre el mundo, pues si hay un rasgo definitorio del modo narrativo es el principio de la mediación" (Pimentel; 2012: 43).

⁵ Las cursivas de énfasis son mías

Borges escribió “Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos” (Borges; 1969) y es cierto que gran parte, si no es que la totalidad de nuestra definición de identidad, se hace mediante la memoria. Nos configuramos al acordarnos de algo, a partir de nuestras lecturas, de lo que vemos en algún medio o incluso de recuerdos colectivos que de cierto modo llegaron a nuestra memoria como: imágenes, miedos, formas de proceder o de auto-interpretarse. Pero más allá de eso, nos materializamos a partir de aquellos relatos que construimos en torno a todo ello. Sin embargo, entender cómo es que esta funciona y los fines históricos, políticos, sociales y culturales son variados y quizás disonantes.

Sonja Klein apunta sobre la memoria, que ésta “es el concepto mediador entre el tiempo vivido y la narración” (Klein; 2002: 15). Sobre esta última la autora también apunta que cuenta los hechos “más significativos de la vida sin que esa narración llegue a configurar, la mayoría de las veces una historia de vida completa sino un *collage* o sucesión de fragmentos –anécdotas, recuerdos– que carecen de continuidad, orden o ilación lógica” (Klein; 2002: 3). Esta aseveración lleva sin duda a pensar en la materialidad de los textos literarios antes mencionados: de Cortázar y de Carson, pero a la vez, en las propias “herramientas” (si pueden llamarse así) o *medios* con los que están hechas las obras a analizar, es decir, las palabras y las fotografías.

Sin embargo, esto es sólo potencia a menos de que esta re-construcción se haga de manera distinta, es decir, de forma más ordenada y más inteligente. Este orden une un fragmento con otro para darle continuidad y sentido a ese pasado que nos conforma. Idea que nos lleva a las nociones que dieron punto de partida a esta sección: objetos como el *álbum de fotografía familiar* y el *almanaque*. Siendo ambos dispositivos o *artefactos* de ordenamiento de la memoria y de la historia: individual y colectiva. Quizás la principal diferencia entre ellos radica en un *contraste binario* entre los conceptos de *privado* y *público* como antítesis para la configuración de la identidad y de la *memoria* misma tanto en el entorno personal como en el colectivo.

La historia sobre cómo entendemos la *memoria* es larga. Podría remontarse a tiempos de Aristóteles con *Del sentido y lo sensible de la memoria y el recuerdo* para esclarecer cómo funciona este mecanismo al menos desde la teoría. Para la filosofía escolástica, la memoria es uno de *los potenciadores del alma*: los sentidos y su entendimiento se agrupan en lo que denomina "sentido común" y el centro de las sensaciones es, para Aristóteles, el corazón y no el cerebro. Por otro lado, observa que a veces la información que se extrae de los sentidos perdura aún cuando el estímulo ya no está presente, reproduciéndose en la imaginación y en la *memoria*, que a su vez *funcionan con base en imágenes*. Respecto a la memoria, Aristóteles marca una diferencia entre *memoria* y *recuerdo*, estando la primera más relacionada con la historia personal y el segundo con los usos prácticos del conocimiento (Aristóteles; 2015: 16-47).

En la misma línea filosófica, Alejandro Tomasini explica *el conocimiento* a partir de la noción de *experiencia*. Ésta es entendida como una combinación coordinada de percepciones visuales, auditivas, cognitivas, etcétera. A su vez, expone que toda experiencia deja rastros en el sistema nervioso y se queda *almacenada* en el cerebro. Posteriormente, cuando el sujeto se acuerda de lo que pasó, estas *huellas* se reactivan por medio de imágenes; de esta forma se auto-representa mentalmente la situación vivida. Desde este punto de vista, el recuerdo es una especie de renacimiento de una *experiencia* ya vivida (Tomasini; 2015: 12).

Por otro lado, Richard Brilliant habla de la importancia del reconocimiento *personal* y del *otro* como instrumentos de supervivencia. Explica cómo, desde muy temprana edad, adquirir un sentido de existencia independiente es esencial para constituir nuestra *identidad*. Esto se une a índices muy claros: nuestra apariencia, nuestro nombre, las funciones sociales de interacción y de contexto y las relaciones con otros, son algunas de ellas. De todas estas características sólo la apariencia es visible, aunque es a su vez inestable, pues envejecemos. Todas las otras son más bien simbólicas y de esa forma se expresan (Brilliant; 1991: 9). Bajo esta óptica, la fotografía

entraría en el terreno de la muestra visible de estas características identitarias observables, mientras que la literatura, por otro lado, se encontraría en el terreno de las configuraciones simbólicas. No obstante, la división entre estos campos es difusa y de poca utilidad para la explicación de la identidad y en última instancia para el intento de solución de las preguntas que arriba se plantean.

Ute Seydel usa el término "espacio" (con la duplicidad de significado de la palabra, adaptable también en la idea de Brilliant, pues el espacio puede ser tanto visible/material como simbólico) para explicar a los procesos de configuración de identidad y de memoria. Para ello usa las nociones de *historia vivida* (en los espacios materiales) y de *espacios de articulación o de rememoración* (para los espacios figurados). En los segundos, diversas formas de reconstrucción del pasado se producen a través de varios medios, que incluyen: los discursos orales y escritos además de las artes visuales como la fotografía. En este sentido, tanto la literatura como la fotografía se encontrarían en el terreno de *producción simbólica de identidad*. Asimismo, apunta que estos fenómenos de reconfiguración son siempre cambiantes y se actualizan constantemente desde el presente (Seydel; 2014: 82-96).

Esta última idea es de interés pues de acuerdo a Seydel la memoria individual se constituye a partir de las experiencias asimiladas en los diversos *medios* a los que nos encontramos expuestos: el radio, la televisión, los textos literarios, las fotografías, el cine etcétera. Por otro lado, la memoria colectiva se configura en un proceso de doble externalización y recepción medial: nosotros producimos contenidos de memoria hacia los medios y recibimos esos mismos y otros de fuentes distintas. Es de esa forma que los recuerdos adquieren relevancia colectiva (Seydel; 2014: 102). Esta explicación es similar a la noción de experiencia de Tomasini; sin embargo, ésta es llevada a un nivel más complejo que la simple experiencia sensorial, pues se asume que la recepción de medios puede implicar combinaciones de sentidos y añade otro nivel

de interacción que no sólo es la realidad, sino que puede tratarse de una decodificación de la misma en otro tipo de lenguaje.

Rebeca Pardo plantea un concepto particular en relación con la reconstrucción de memoria e identidad a través de las fotografías en diferentes terrenos artísticos. Para ello usa el concepto de *egologías* que se diferencian de las (auto)biografías pues a pesar de que existe una reflexión profunda sobre el *yo*, ésta no se hace a través de imágenes propias sino tomadas de otros medios y se convierte en la labor del artista: encontrar, seleccionar, ordenar y comentar estas muestras para deconstruir su significado (Pardo; 2005: 222). Esto es una idea de sumo interés para explicar cómo Cortázar y la propia Carson toman fragmentos de sus *espacios de articulación*, pero no necesariamente propios, sino de la cultura o de las relaciones familiares en las que están inmersos para recrear su *identidad* y en última instancia hacer una compleja reflexión sobre el *yo* y de esta forma ser presentada a un lector que está fuera de estos contextos vividos.

En el caso de la lectura de la obra de Carson y Cortázar el recuerdo que se crea en el espectador es a través de esta otra imagen recortada de otro espacio, otro tiempo y quizás otro contexto cultural. Los álbumes de fotografías familiares, hoy en día mayormente digitales, son un ejemplo de esta mediatización y por lo tanto, de esta idea de hacer verdaderas las memorias a partir de una prueba gráfica, un vínculo visible. Asimismo, lo es la idea de "literatura nacional", las adaptaciones, los archivos y los *almanaques* que cumplen esa misma función desde diversas perspectivas. Renate Lachmann, explica Ute Seydel, considera a la literatura como el arte mnemotécnico por excelencia ya que dota a la cultura de memoria y por medio de la intertextualidad se inscribe en un espacio construido por otros textos en el que éstos se incorporan a través de diferentes niveles de transformación (Seydel; 2014: 108).

En ese sentido, las preguntas de para qué escribimos literatura y para qué tomamos fotografías reciben una respuesta parecida: *son agentes de articulación de memoria*. Éstos, a su vez, como lo explica Astrid Erll, migran y se transforman a través del tiempo para traspasar límites históricos y culturales. Se reutilizan e incluso pueden usarse como elementos para crear una nueva propuesta a partir de representaciones recibidas: otros relatos, imágenes, fotografías y archivos (Erll, 2011:126-154). Es de este modo que “[t]oda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera” (Fontcuberta; 2003: 12). La literatura funciona de forma similar, pues es un mundo narrado y por lo tanto posible, es decir, establece un principio de realidad básico en un espacio y un tiempo que le son propios. En otras palabras, es *real* para los habitantes de ese universo de ficción (Pimentel; 2012: 40).

Los objetivos de esta investigación en particular parten de los conceptos antes explorados, tales como: *tiempo, memoria, identidad, álbum, collage y almanaques*; todos éstos relacionados con las obra de Cortázar y de Carson de forma particular. Es por ello que el objetivo primordial que se persigue es dar ejemplos particulares de cómo funcionan los mecanismos de reutilización de material de archivo y en estas obras literarias que incluyen fotografías en su materialidad y que por el tipo de relaciones que guardan con la obra en la que se insertan llamaré *fototextos*. Ahora entremos en materia para hacer un breve recorrido en la metodología y el panorama general de este tipo de estudios en el campo literario en que esta tesis se inscribe.

II. Intermedialidad e (in)disciplina: el camino de las obras híbridas en la Literatura comparada en el caso de los fototextos

Algo se abría paso en su interior, avanzaba como entre las penumbras de un bosque para precisar gradualmente sus contornos: era aquel un recuerdo tan buscado y que ahora se rescataba a sí mismo, igual que un hijo pródigo de la memoria, devolviéndose con esa repentina lucidez donde lo ocurrido en otros tiempos, por más lejano que sea, reaparece en una forma nueva, más inteligente y ordenada de lo que fueron aquellos acontecimientos que se habrán vivido en la realidad, aunque no se quiera, de modo distinto.

José Revueltas

En este fragmento que sirve de epígrafe podemos observar el énfasis en la manera en que los recuerdos y los tiempos se hilan dentro del cuerpo y tienen la misma cualidad de sombra del poema de Yeats preludio al apartado anterior. Asimismo, en este bosque interno que representa la memoria, podemos *ver*, de forma gradual, los contornos de la imagen contenida. Todos estos fragmentos y sombras se ordenan para después poder compartirse. La materialidad de las obras con fotografías nos lleva directamente a la pregunta de qué metodología seguir para aproximarse a ellas. En los estudios literarios la respuesta casi inmediata se encuentra en el campo de la comparatística, apoyándonos en su capacidad para moverse *entre/inter* obras de diversos medios.

Vittoria Borsó observa, por ejemplo, la escisión entre memoria y recuerdo propuesta por Benjamin, quien también parte de una serie de polaridades para explicar nuestro primer vínculo con el conocimiento (Borsó; 2014: 134). Nuestra manera de entender el mundo se ha constituido a partir de estas polaridades o binarios: luz/oscuridad, cuerpo/mente, razón/sentimiento, hombre/mujer, palabra/imagen, realidad/ficción. Comparamos. Si algo no es *uno* debe ser *el otro* (siempre fuera del *yo*, inasible, y sin embargo, un medio para entendernos con el mundo). Esta contraposición nos lleva, en la mayoría de los casos, a sujetarnos al primer discurso con el que

nos mostraron el mundo. Asumimos nuestra existencia dentro de uno de los campos en cada caso, y en el proceso más sencillo (que no mejor), si tenemos la suerte, normalizamos o legitimamos esta elección y le damos reconocimiento social.

Es así que el conocimiento se divide en áreas que, a pesar de estar bien delimitadas, provocan continuamente la curiosidad de *internarnos* en otros campos para volverlos *interdisciplinarios*. A la vez, crean la duda de si en otro lenguaje existe la posibilidad de explicar mejor, más a fondo o simplemente de manera distinta nuestra percepción de la realidad que desde la metodología que hemos aprendido. Francisca Noguero Jimémez habla de cómo esto se refleja sobre todo después de las vanguardias y explica que “en nuestra época se ha producido un progresivo rechazo del concepto canónico de libro que ha dado lugar a la proliferación de nuevas categorías genéricas relacionadas con la variedad y fragmentación de las estéticas contemporáneas” (Noguero Jimémez; 1999: 239). Esto resulta relevante tanto en el caso de Carson como en el de Cortázar ya que ambos crean obras en las que los juegos entre géneros y el fragmento son esenciales para la construcción de significado. Asimismo, ambas obras se valen de otros medios que se incorporan en el cuerpo de la obra literaria para generar una guía de lectura.

Para los estudios de este tipo de obras me gustaría acentuar el campo de los estudios *intermediales*, definidos por Maddalena Pennachia a partir del prefijo “inter” es decir *entre*. En ellos, este *entre* pone énfasis en la idea del *mensaje* que se encuentra cruzando infinitamente los límites de un medio a otro y precisamente encontrando su existencia en ese movimiento. El resultado es que pone en evidencia las características compartidas, los vínculos y las posibles relaciones entre ellas. Asimismo, abre los límites del fenómeno literario pues también explora las relaciones entre la literatura y los otros campos, disciplinas, religiones o artes: plásticas, visuales, performativas, música, filosofía, historia, mitología, ciencias sociales, etcétera. (Pimentel; 1990).

Un ejemplo de los estudios comparatistas en el terreno de las artes visuales y lo literario es el *Word and Image Journal* que desde su primer volumen en 1985 hasta el volumen 38 de 2018 ha agrupado artículos en torno a los conceptos de *imagen*⁶ y literatura. Estos estudios han dado cierta genealogía a estas investigaciones.

Asimismo, el término *poéticas visuales* traducción literal de su primera aparición escrita en el volumen 22 de la revista *Style* (1988) con el subtítulo: *visual poetics*, y en la introducción de la misma publicación por Mieke Bal son definidas y retomadas en México por Irene Artigas Albarelli en su libro "Las poéticas visuales: un espacio en la (in)disciplina" como: "todo acto conocimiento parte de instancias espaciales y temporales en las que no es posible separar lo verbal de lo visual" (Artigas; 2013: 177). Es así que el campo literario intenta borrar uno de los binarismos más fuertes en el área de las letras: la contraposición de la *palabra/imagen*, donde esta última designa, con la categoría de W.J.T. Mitchell⁷, elementos como : "fotografías, estatuas, ilusiones ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, exposiciones, proyecciones, poemas, recuerdos y hasta ideas" (Artigas; 2013: 178).

En esta larga lista de posibilidades en torno a la imagen entra el *fototexto* con su *materialidad híbrida*, pues hablamos de una obra literaria en la cual, desde su composición o en la edición, se conformó como un texto que contiene fotografías, y éstas no como meras ilustraciones ni en un sentido puramente verbal y ecfástico. En ellas, ambos lenguajes contenidos generan sus propias reglas de lectura; a veces existen referencias directas pero la mayor parte del

⁶ De acuerdo con el *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* : "Many images (but by no means all) are conveyed by figurative language, as metaphor, simile, synecdoche, onomatopoeia, and metonymy (qq.v). An image may be visual (pertaining to the eye) olfactory (smell), tactile, (touch), auditory (hearing), gustatory (taste), abstract (in which case it will appeal to what may be described as the intellect)[...] it is often the case that an image is not exclusively one thing or another; they overlap and intermingle and thus combine" (Cuddon, 1999, 413-14). Asimismo, el término abre a su vez un debate amplio sobre los usos de la palabra *imagen* en el campo literario, pues es un hecho que existen imágenes creadas con palabras en todas las tradiciones literarias. Sin embargo este campo de estudio nombra teóricamente algunos de éstos mecanismos, creando así una tradición preocupada por las diversas formas en las que la *imagen* permea lo literario, desde figuras retóricas como la ecfasis.

⁷ W.J.T.Mitchell. "What is an image?" en *New Literary History*, Vol. 15, No.3. Image/Imago/Imagination. (Spring, 1984), 503-537.

tiempo la fotografía dialoga, extiende, refuta o comenta sobre lo escrito. He ahí su relación directa con esta *interacción* que transita y se mueve entre las formas en que el arte visual y el literario comunican mensajes.

El término *fototexto* para denotar este tipo de relaciones ha tenido varias transformaciones. Magdalena Perkowska nos explica que en 1987 fue Jefferson Hunter quien empleó el término *photo text* para designar composiciones en que las fotografías y las palabras contribuían igualmente al significado. En 1996, Marsha Bryant cambió el término con su publicación de investigación teórica bajo el título de *Photo-Textualities*, este término el guión genera orden y expansión en las dinámicas textuales; no obstante, marca visualmente una diferencia sustancial entre ambos componentes, en palabras de la autora, “an expand array of photo-textual dynamics” (Bryant, en Perkowska; 2013: 18). Esta misma división en los términos es usada por W.J.T Mitchell, quien de acuerdo a Perkowska, la utiliza para articular gráficamente los lugares de resistencia entre lo visual y lo verbal. En mi caso, derivado de investigaciones previas, uso el término sin guión, pues creo que la resistencia entre los medios, a pesar de estar presente, no genera una disrupción total sino una composición de significado en el que ambas partes dialogan y se funden bajo sus propios términos creando una unidad.

Ha habido un número importante de obras con estas características a través de la historia literaria y en diversas latitudes. En prosa, por ejemplo, pueden mencionarse : *The Home Place* de Wright Morris (1948), *House of Incest* de Anais Nin y Val Telberg (1958), *La Prosa del Observatorio* de Julio Cortázar (1972), *Austerlitz* de G. Sebald (2001) y hoy en día aún se producen: ejemplos de ello son las novelas *Best Sellers: Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer (2005) y de Ransom Riggs *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2011), ambas adaptadas al cine. Esta última es un fenómeno particular si tomamos en cuenta la materialidad de la fotografía, ello pues en su edición incluye la colección de piezas que

el autor recopiló en ventas de garaje y que luego se imprimieron en el libro. Actualmente, se puede comprar la edición en la que, además de tener las fotografías en los pasajes de la novela que dialogan con el texto, te envían de forma extra en un sobre y en papel fotográfico las fotografías originales en el tamaño y estilo original de la pieza.

En poesía también existen ejemplos del fenómeno: *The Bridge* de Hart Crane y Walker Evans (1930) y *Plan B* de Paul Muldoon y Norman McBeath (2008) por mencionar algunos. En México tenemos como ejemplo las colecciones de poemas *Instante y Revelación* de Octavio Paz y Manuel Álvarez Bravo (1983), *Tiento* de Rocío Cerón y *Catábasis Exvoto* de Carla Faesler ambos del 2010 entre otros.

Cabe mencionar que la colaboración entre Octavio Paz y Manuel Álvarez Bravo es una colección de poemas treinta poemas y sesenta fotografías que fueron parte de una exposición del Fondo Nacional para las Actividades Sociales en 1982 . La temática de la colección es la realidad mexicana: objetos y situaciones de contextos rurales y de la expansión de la ciudad que cambian de contextos por el poema que se agrega. La colección trata el tema de la creación de la *otredad colectiva* de lo mexicano. En este poemario-fotográfico se publica nuevamente el poema "De Cara al Tiempo" (1976) uno de los poemas efrásticos más conocidos de Paz que le dedica al mismo Álvarez Bravo. Éste incluye el verso: "Fotos, tiempo suspendido de un hilo verbal" el cual le da título a esta investigación.

No obstante, la lectura de este tipo de obras es complicada pues plantea diversas interrogantes: ¿Desde dónde se lee? ¿Deben tomarse en cuenta para el análisis literario sólo las palabras y separar las imágenes para otra investigación? ¿Se debe buscar el referente en lo literario y juzgamos que "tan bien" se logró la representación visual? Volvemos a nuestras dicotomías, *leer/ver* como elementos contrapuestos que necesitan una metodología particular. Desde pequeños nos enseñan a ver la letra y la imagen como formas de comunicación con

lenguajes semióticos distintos. Incluso después de la tradición de poemas visuales, lecturas icónicas, y la emulación del pictorialismo en lo literario para los cuales ha habido diversas formas críticas de interpretación desde la literatura y la historia del arte, aún parece que esta materialidad fotográfica-literaria nos genera conflictos para su análisis. Entonces podríamos volver a las preguntas con las que iniciamos esta investigación. ¿Para qué se lee/escribe y para qué se produce o se mira una fotografías.

Estas fueron las razones para realizar una primera aproximación al tema. Después de ella, la afirmación de que en esta forma literaria las fotografías modifican sinérgicamente⁸ la narratividad de la obra y tienen algunos puntos en común que pueden rastrearse mediante sistemas que exploran la colaboración, la materialidad, la impresión en color o blanco y negro, el número de fotografías en el libro, sus dimensiones, su ubicación y por supuesto su utilidad dentro de la obra, es una realidad. Al hacer estas observaciones la lectura se enriquece y abre posibilidades de mensajes dentro del texto que, de verse separado de las fotografías, se pierden. Asimismo, estudios de esta índole abren panoramas sobre los diálogos entre las artes y la comunicación de mensajes legibles desde otros ángulos.

Sin embargo, al igual que en la ecfrosis, no existe sólo una forma de llevar a cabo una lectura de este tipo; y he ahí una de las complejidades metodológicas para su análisis. Prácticamente cada ejercicio de producción se ciñe a reglas propias que dependen mucho de la intención del autor o autores, o incluso del propio editor. No obstante, en varios casos es posible que uno de los puntos en común de estas obras sea la exploración de la *memoria* y de la *identidad*, como ya se mencionó en la Introducción. En ese sentido, las fotografías parecen ser objetos que guardan en ellas testimonio de lo ocurrido, o como diría Joan Fontcuberta, "verdades

⁸ Es decir, cada medio se observa bajo sus propios términos. La imagen genera otras impresiones y narratividades a partir de la connotación. Al mismo tiempo, las imágenes literarias hacen algo similar con las imágenes mentales; las palabras y las imágenes no se describen la una a la otra, más bien crean una sinergia en ambos lenguajes, un código sumado. (Sciana, 2009: 14)

visuales", y que crean archivos del devenir histórico. Sin embargo, debido a que estas imágenes son siempre construidas a partir de fragmentos de información que se encuentran subjetivizadas por el ojo del creador de la pieza o del observador de esta verdad *histórica*, esta supuesta veracidad es siempre relativa, y por lo tanto, se acerca más a la ficción.

Es así que esta suerte reconstructiva no sólo ocurre en la fotografía sino en gran parte de los medios que consideramos para el discurso histórico. Por lo tanto, es posible poner en tela de juicio cualquier narratividad que intente ser objetiva, pues estas reconstrucciones pueden ser observadas como ejemplos de *espacios de articulación* o de *rememoración* mediante los cuales la identidad personal y colectiva se inscribe a través de los medios de los que somos partícipes. A este fenómeno le llamo articulación de *memorias* en textos *ficcionales*. El grado de supuesto apego a la realidad depende del tipo de discurso que se quiera crear en la reconstrucción de su narratividad, es decir, si el discurso está construido para ser parte de un documental, en el que se crea la *ilusión de inmediatez transparente* (Seydel; 2014: 116) o de una novela, de un cuento, de un poema o una crónica que responden más a esquemas de *premediatización*. Esto es que se sirven de la lectura y apropiación de prácticas culturales para crear narratividad. Para esta investigación la aproximación propuesta es a través de obras fototextuales en las que la creación de la *memoria ficcional* se logra a partir de la descontextualización fotográfica y de hacer evidente *el recurso de lo fragmentario*.

Las obras en las que este uso es más visible son aquellas en las que las imágenes fotográficas tenían un uso preliminar antes de ser parte del texto literario. Es decir, se tratan de recortes de otros medios o fotografías del álbum familiar. Éstas, al insertarse en un nuevo contexto cambian su narratividad inicial y con ello su lectura. El punto de partida en torno al análisis de la construcción de *memorias ficcionales* en obras literarias con fotografías será que existen dos aproximaciones para la configuración de la identidad: la primera es la invención del

yo ficcional caracterizado mayormente por la obra de Cortázar y la segunda es la configuración de *la otredad* con ejemplos de la obra de Carson. Las obras a trabajar serán *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar y *Nox* de Anne Carson. Cabe mencionar que en ambas obras se construyen memorias del *yo* y de la *otredad*, no obstante, las herramientas para llevarlo a cabo en cada obra son diferentes por lo cual se consideró hacer énfasis en la característica que tenía más peso en cada obra. Para entender mejor cómo operan los mecanismos en cada una será de utilidad ver los conceptos de almanaque, álbum de fotografía familiar y *scrapbook*.

III. *Scrapbook*, almanaque, álbum de fotografía familiar y *collage*: espacios de articulación narrativa/artefactos culturales

*Las imágenes del recuerdo son pues rastros de imágenes,
huellas corpóreas del contacto con la vida,
un contacto que se representa por rupturas,
vacíos o por exceso de materialidad*

Georges Didi-Huberman.

Es interesante observar cómo tanto Carson como Cortázar hacen obras literarias abiertas, con múltiples posibilidades de lectura y de reconfiguración por parte del lector. Asimismo, dentro de sus experimentaciones literarias plantearon que las imágenes que en ellas se insertan pudieran ser *presencias* que configuren espacios, tiempos y personajes en las obras que a su vez se abran dentro de la historia como caleidoscopios. En palabras de Sergio Martínez Luna,

El poder de los objetos y de las imágenes, más allá de inclinar el análisis hacia ellos, en perjuicio de los sujetos, señalaría la necesidad de configurar otros medios de análisis y de interpretación. Ese poder llevaría a la presencia, más que a la materialidad muda, al propio espacio de representación en el que interpretamos y traducimos [...] frente a las grandes divisiones, ser capaz de hacer proliferar las pequeñas multiplicidades para acceder a una idea de humanidad no separada, no finalizada, no clausurada (Martínez Luna; 2019: 3).

Cortázar mismo llamó *almanaques* a sus experimentaciones en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). Carson, por otro lado, partió de la idea de *caja de recuerdos*, *scrapbook* y *álbum familiar de fotografías*. Para ello, ambos tuvieron que valerse de otros medios ya conocidos, en los cuales los lectores/observadores pertenecientes a un contexto

cultural pudieran aproximarse desde por lo menos, una idea, instrumento o *artefacto* de memoria cultural que les diera cierto camino en la configuración del texto, pues

creamos el mundo que hay, pero él nos hace en el mismo movimiento a nosotros, nos ubica en el aquí-ahora. La cultura material no se compone de artefactos, sino de artefactos que definen entornos reales en los que los seres humanos hacen sus experiencias [...] El caso de las imágenes, separadas de sus medios materiales [por ejemplo], apuntan menos hacia una simple desmaterialización que de un orden nuevo de las relaciones que los objetos se dicen unos a otros. (Martínez Luna: 2019: 4).

Es visible que tanto Cortázar como Carson tomaron fragmentos, quizás empíricos, de estas realidades como metáforas para su obra literaria. Asimismo, se valieron de guías y modelos complejos con historias largas y rastreables en la tradición cultural: llámense *scrapbook*, almanaque, álbum familiar y hasta la propia configuración del diccionario como lo veremos más adelante en el caso de Carson. De algún modo, los mecanismos con los que nos aproximamos a esas otras materialidades se replican y son simulacro de lectura.

Abordemos primero la terminología desde el concepto de *artefacto*, que resulta desde mi óptica un punto de partida excelente para explicar cómo se relaciona esta idea tanto con *Nox* como con *La vuelta al día...* Para Barry Allen, en su artículo "The Ubiquitous Artifact: On Coherence", los *artefactos* son modelos de coherencia con los cuales les damos sentido a las cosas que nos rodean mediante el cómo se organizan y se vinculan unas con otras (Allen; 2004: 259). Más tarde, y de forma similar a la idea de Martínez Luna, Allen explica cómo el propio concepto de coherencia es artificial y se relaciona con el *estilo*; este último entendido como el ensamble de palabras, imágenes, pinceladas, poemas etcétera, que se elijan como parte de un todo, pero primordialmente en cómo ese objeto o creación puede llevarse desde el terreno de la percepción hasta el de la imaginación creativa. Por otro lado, si dirigiéramos nuestra atención

sólo a la conformación de la palabra *artefacto*, a primera vista podríamos observar sus dos raíces latinas *ars* y *facto*, entendiendo la primera como sinónimo del griego: *téchne*. Su concepto se acercaría en realidad a

Todo objeto que es producto de la aplicación de una técnica; es decir "artefacto" es todo aquello *elaborado, producido* por el ser humano. Esta denominación incluye por tanto, herramientas, utensilios, formas de vestido, formas de habitar, mitos, modas, refranes, diseño y todas las manifestaciones de lo que tradicionalmente llamamos arte (Isava; 2009: 441-442)

La utilidad de este concepto para esta investigación radica en la diferenciación de un artefacto a secas y un *artefacto cultural*, cuya variación se encuentra, de acuerdo con Isava, en el *espesor significativa*. Esto es, en la posibilidad del objeto de no sólo tener un uso particular que se desgaste y por el cual el objeto pierde el valor entendido, sino su valor como *sich-ins-Werksetzen*, que cambiaría su conceptualización de "llevar a cabo", "poner en funcionamiento" o "proceder" en alemán, hacia una variación con un significado agregado al hacerla sustantivo, y convertirla en "ponerse en obra", "hacerse obra" o "introducirse en la obra"(Isava; 2009: 445). En este sentido, la materialidad propia del *artefacto cultural* no se encuentra sólo en *el material* con el que éste se construye sino con lo que su idea misma "pone en obra". En otras palabras con la "*virtualidad* que lo atraviesa y lo configura [...] lo que hace, lo que deja ver, lo que produce: paradojas, estetización, contracorriente, denuncia o simplemente —y por tanto, complejamente— sinsentido. [...] El artefacto cultural en lugar de hacerse habitual como el utensilio, impone una no familiaridad que lo convierte en signo y algo posible de ser leído" (Isava; 2009: 447)

Es por ello que en este apartado será importante abordar algunos conceptos sobre estos otros géneros, medios o mejor dicho *artefactos culturales* que sirvieron de inspiración, formato, guía de lectura o *lugares de historia vivida* para estas obras de Cortázar y Carson pues la lectura

de estos signos creados a partir de su observación y lecturas culturales crea “redes de significación para ser leídas, analizadas, (re)interpretadas, (re)pensadas” (Isava;2009:448). Hablemos de éstos: el *scrapbook*, el álbum familiar de fotografías, el almanaque y el *collage*.

III.I. *Scrapbook* y álbum familiar de fotografías

Iniciemos esta sección con las nociones de *scrapbook* y álbum familiar de fotografías. Katherine Ott en su libro “The genealogy of memory keeping” habla sobre la historia y origen de los *scrapbooks*; el punto de partida de su amplia explicación regresa, como en el inicio de esta investigación, al origen de la palabra. Ott utiliza el concepto griego de *kanoi topoi* que tiene una traducción literal entendida como *lugar mental*, y que —dicho sea de paso—es la raíz griega de la palabra *tópico*. Este concepto, de acuerdo con Ott, está íntimamente relacionado con la *memoria*, pues explica que es sólo a través de que una concepción se fije en ésta, esa idea puede revisitarse y de ese modo obtenemos y recuperamos información. Resulta de sumo interés la división que hace entre el lugar mental griego y el lugar material *scrapbook*, que se convertirían precisamente en ese medio o herramienta para “encontrar cosas” (Ott; 2006: 4-5). El *scrapbook*, explica Ott tiene una historia larga que es, sin embargo, difícil de seguir debido al carácter personal que rodea a estas creaciones, su contenido efímero⁹ y la multiplicidad de lecturas y significados que sólo pueden tener para un sector muy reducido de lectores/observadores, pues ni los álbumes ni los *scrapbooks* son libros realmente. Uno no puede ir a buscarlos a una biblioteca, y sólo un grupo limitado, usualmente en el círculo familiar son los que pueden verlos. Ott apunta,

⁹ Ott apunta sobre el uso de la palabra efímero para explicar el contenido de los *scrapbooks* de la siguiente forma: “Ephemera is simply a form carrying graphic or prose information that was meant to survive only for the life span of an event, meeting, or brief period of relevance. The term ephemera encompasses a wide range of materials—conference agendas, menus, tickets, leaflets, bills and invoices, labels, calendars, greeting cards, score cards, trade cards, and coupons. Ephemera are created with their demise assumed. Most scrapbooks and their ephemeral content do not last and provide only a fleeting usefulness. They disintegrate and crumble. The leaves fall out. The enclosures drop off the page. Archivists, the most conscientious embalmers of primary materials, tend to neglect them because they are conservation nightmares. None of the solutions available will correct all the problems. Sometimes an archivist must destroy a scrapbook—take it apart—to save it.” (Ott, 2007;23)

Scrapbooks are eccentric and idiosyncratic, making them impossible to pick up and read as one would a published book. The meaning found in any particular scrapbook depends on the nimble skills of the reader. Even when they are similar to books, with paper and bindings, the content is different. [...] In form, many scrapbooks more closely resemble the junk drawer found in kitchens and desks. Some scrapbooks spend their entire existence unbound, in shoe boxes or other staging areas, awaiting the day when the gatherer will become a compiler. (Ott; 2006: 12)

En este sentido el *scrapbook* conjuga muy bien los conceptos de *espacio de articulación e historia vivida* mencionados durante el segundo y el tercer apartados de esta investigación, pues como lo advertimos, apoyado en las ideas de Ott, uno de los principales factores para la creación de este tipo de obras está en la relación con la memoria. Asimismo, compete directamente a la materialidad de los objetos que conforman la pieza cuando se reúnen unos con otros. Es decir, crean un espacio en el que la narratividad es complicada pues se muestran sólo fragmentos de todo esto que se ha vivido pero a la vez suman material que tiene usos determinados en la vida cotidiana y esto legitima, da validez y perpetúa su "realidad" en la línea del tiempo. En este sentido están unidos a la idea de lo autobiográfico y de la reconstrucción personal a través de la memoria,

While autobiographical in origin, scrapbooks are not as confessional as diaries are. Scrapbooks may be compared to anecdotes—they represent collections of personal materials and are understandable in the same way that such stories, as a specific literary genre, are understood. Real events do not present themselves as complete tales, so creating sustained narratives from scraps is difficult. Scrapbooks can be a method of resolving the conflicting claims between the real and the imaginary or remembered [...] Scrapbooks, then, are a material manifestation of memory—the memory of the compiler

and the memory of the cultural moment in which they were made. Scrapbooks represent individual and group identity in cultures increasingly dependent on reading, visual literacy, and *consumption of mass-produced goods*. (Ott; 2006: 3)

Uno de los principales factores que une la idea del *scrapbook* con la del álbum de fotografía familiar es exactamente esta posibilidad de uso, producción y colección generalizado de la fotografía misma. Algunos fotógrafos amateurs usaron técnicas tomadas de los *scrapbooks* para crear los álbumes de fotos como ahora los conocemos.

Scrapbook makers and artists grasped the idea of a fragmented world and expressed it through a scrap aesthetic. The arrangement of items in both collage art and scrapbooks functioned in much the same manner. As Diane Waldman notes in *Collage, Assemblage, and the Found Object*, collage has layers of meaning. Both creative forms reflected the modernist characteristics of rupture and multifaceted interpretation. Scrapbooks relied on the assemblage of images borrowed from diverse origins, often discovered by chance and reconstituted to create an entirely new context and meaning. (Ott; 2007: 23)

En este punto ya tendemos los lindes entre el *scrapbook* y el álbum; es decir, cómo el primero funciona a partir del fragmento y cómo el segundo parece un concepto más sencillo de entender debido al uso cotidiano de las fotografías. Es así que lo entendemos como una suerte de colección de instantes fotografiados con una línea temporal o identitaria que crea una narrativa. No obstante, ahondemos un poco más en la historia particular del uso de álbumes.

La palabra *álbum*, significa tabla blanca o rasa y era precisamente el sitio en el que los diseños públicos eran colocados (Ott; 2006: 3). Para Armando Silva en su ensayo "El archivo del álbum de fotografías" el concepto y raíz de la palabra *álbum* derivaría del latín *albus* que traducimos como *blanco*, funciona como punto medular para observar este tipo de producciones; el crítico explora el concepto desde la concepción de Virgilio y hasta el Renacimiento en que ésta

se une con la expresión *albus oculi cels*, es decir, lo *blanco del ojo* con referencia a la fisonomía y a su vez relacionada en su evolución léxica con aquello en lo que se pone atención con la mirada. Asimismo, explica cómo para los autores latinos, Horacio, ejemplo de ello, *albo* es no sólo la marca del calendario en un sitio público como lo señala Ott, sino que también tenía la intención de marcar un día como feliz o próspero (Silva; 2017: 97). Estas ideas son de gran relevancia para el análisis de *Nox*, pues justamente al ver cómo se ha desarrollado este género podemos observar a detalle los usos y problemas enfrentados por Carson para la construcción de su elegía, expresados en la materialidad de este singular "libro".

Otro punto de relevancia en la historia del álbum y relacionado con la idea de colección, podemos encontrarlo en la tradición medieval de guardar objetos de devoción entre las páginas de la biblia durante las peregrinaciones. Esta práctica se convertiría en un lugar común en lo cultural y religioso, lo que incluso daría inicio a su propósito didáctico, pues el uso de estas colecciones era mostrar y enseñar a otros a través de estas imágenes y objetos. Ya para el siglo XVI, la colección de imágenes destinada al uso público, creada por Giorgio Vasari en 1551 con su obra *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, servirá de ejemplo y ancla. En ella, además de las imágenes, Vasari escribió sobre figuras centrales en la cultura italiana del momento y llamó a sus libros: *álbumes*. Este método fue de gran influencia para lo que hoy entendemos como museos y bibliotecas. Por otro lado, después de generaciones y en sectores menos acaudalados daría inicio al álbum de familia; que tendría como finalidad la de preservar la historia privada y la memoria de una genealogía familiar (Ott; 2006: 4-6) entendida a partir de una *colección*, es decir, una selección, combinación y ordenamiento de información para darle sentido histórico.

En la colección de ensayos breves *Clic! Fotografía y sociedad* (2017) uno de los temas que se repite es el uso y significado de la fotografía familiar en torno a la sociedad; en esta

colección se compilan diversos teóricos de distintas épocas con respecto a la fotografía. Rescatemos del artículo de Susan Sontag "Fotografía, familia y turismo" el siguiente fragmento: "mediante las fotografías cada familia construye una crónica de sí misma, un conjunto de imágenes portátiles que atestiguan la solidez de sus lazos" (Sontag; 2017: 89) y a la vez puede ligarse al concepto de *archivo*, el cual en palabras de Armando Silva en el artículo: "El archivo del álbum de fotografías" de la misma compilación, es entendido como "una manera de guardar y jerarquizar que depende de quien lo organiza, del objeto mismo archivable y de su tradición". A la vez y debido a la interacción visual entre una generación y otra, el archivo "permite asistir a mirar en el álbum tomado como galería, a la destrucción de cada miembro de la familia, convirtiéndose no solo en memoria sino en ruina" (Silva; 2017: 98-99).

El *álbum de fotografías* es realizado por lo menos durante los primeros años de vida por los padres de los niños; en la edad adulta se vuelve responsabilidad personal continuar con su realización. La fotografía es una forma de archivo en el que se guardan los momentos que *se asumen como memorables*. Se hace, por ello, cronológicamente. Asimismo, se etiqueta, se nombra cada instante e incluso se agregan los nombres de *los otros* que formaron parte de la historia familiar y que quizás para el momento que el niño observe a conciencia el álbum, ya habrán desaparecido. Una vez más desde la óptica de Sontag "la fotografía [del álbum familiar] conmemora y restablece simbólicamente la continuidad amenazada y la borrosa existencia de la vida familiar" (Sontag; 2017: 89) pero a la vez crea la paradoja mencionada por Derrida sobre el archivo con relación a que éste trabaja contra sí mismo y autocontempla su desaparición. (Derrida; 1995: 37-45)

A veces la materialidad del álbum rebasa sólo lo fotográfico y se le agregan vestigios de esas memorias: Cabello, postales, hojas, etcétera. Es decir, se acerca en su materialidad a la del *scrapbook*. Todos estos indicadores realzan la ilusión de realidad del álbum; todo esto *ha*

ocurrido, de forma terminante como lo sentencia Barthes en *Cámara lúcida*, o por su persistencia es un intento de eternización, como lo escribe Hawthorne en su cuento "The Prophetic Pictures":

The looking-glass, the polished globes of the andirons, the mirror-like water, and all other reflecting surfaces continually present us with portraits, or rather ghosts, of ourselves which we glance at and straightway forget them. But we forget them because they vanish. It is the idea of duration -or earthly immortality- that gives such a mysterious interest to our portraits¹⁰. (Hawthorne; 2017: 300)

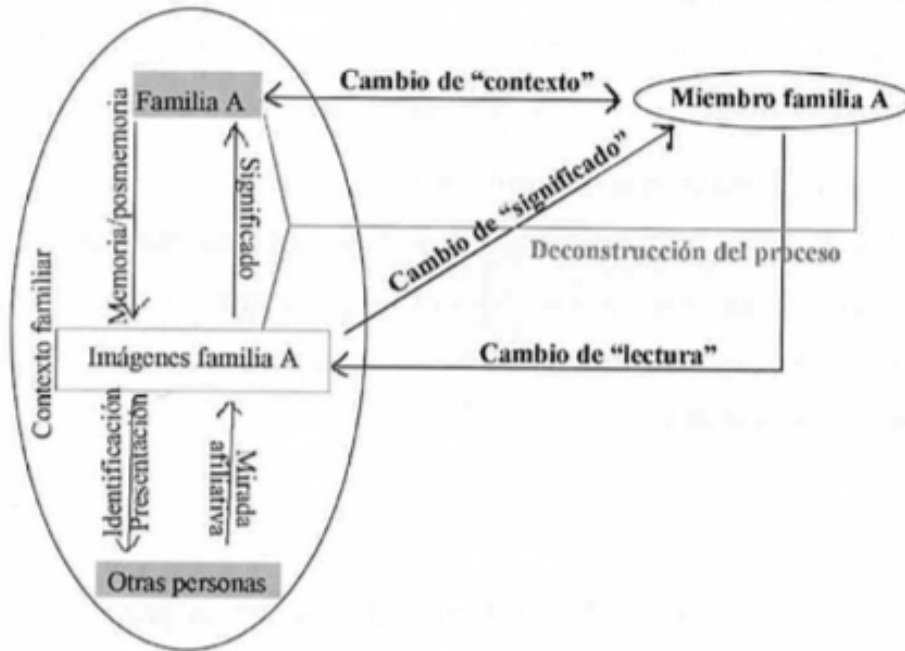
Rebeca Pardo en su artículo académico "La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones, pasando por la intimidad del hogar" hace un breve recorrido sobre cómo es que se gesta la idea del *álbum* a partir primordialmente de la posibilidad técnica. Es decir, en el momento en que el tiempo de exposición fotográfica para obtener una imagen se hizo lo suficientemente breve como para retratar a la persona común, y de que la posibilidad de hacer más de una copia de la fotografía fueron un hecho. Estos parámetros popularizaron la *carte de visite* en Francia a mediados del siglo XIX; algunos años más tarde, cobraría importancia también la fotografía de aficionados: con la relajación de poses, situaciones y posibilidades de producción. De este acelerado acceso a imágenes fotográficas nacería la necesidad de ordenar, conservar, reagrupar y hacer colecciones de las personas cercanas, celebridades o incluso reproducciones de obras de arte (Pardo; 2006: 2). No obstante sólo se popularizaría hasta el uso familiar del álbum de recortes (*scrapbook*).

La propia Anne Carson, en una entrevista realizada por Eleanor Wachtel para la revista de literatura *Brick*, habla sobre el papel de las fotografías y sobre el método muy cercano a lo que hemos visto hasta este momento como *scrapbook* en *Nox* y externa,

¹⁰ En este cuento, Hawthorne se refiere a los retratos pintados. Sin embargo, es aplicable también al fenómeno del álbum familiar pues la metáfora del *no desvanecimiento* en comparación con un reflejo es similar al del artefacto fotográfico.

photographs are stunning that way. They give you so much information that you can't paraphrase [...] I made the book myself at first. I bought an empty book and filled it with stuff, painted it, glued it, stapled it and so on. It was a grand day when I discovered you could staple instead of gluing, that was really an advance in method. Anyway, [Robert] Currie, my husband, said that the thing about this book is, because it's handmade, when you read it, you're pulled into these people and these thoughts and the thing that it is. [...] I wanted to put the vanishing into the pictures, and if you cut out the people, there's a lot of vanishing there. And some of them were empty anyway, oddly—another thing you discover when you look at your old family photographs, a lot of them are pictures of nothing. Very evocative pictures of nothing. [...] I tore them, cut them. (Wachtel-Carson; 2014: 2)

Carson pone en evidencia el uso y reconocimiento individual, en este caso de su propia historia familiar. Muestra y pone en duda estos espacios reconstruidos en la fotografía y en su "posesión imaginaria de un pasado irreal" (Sontag; 2017: 89). Es decir, Carson vuelve materialidad literaria y física el carácter simbólico de la imagen. Esto es, "convertir esta experiencia en imagen" (Sontag; 2017: 89). No obstante, es posible también no aplacar esta ansiedad de desaparición, en el caso de que la imagen fotográfica que se tenga como evidencia de la existencia no sea legible materialmente o en la memoria del que la observa. Los términos *scrapbook* y *álbum familiar* parecen concebirse con orígenes comunes, tanto en la historia de los conceptos como en su aplicación para la materialidad de *Nox*. Es también muy sugestiva la idea de vaciar de significado el álbum familiar y lo complejo que como artefacto de memoria puede resultar el re-contextualizar las fotografías. Pardo explica estos procesos mediante el siguiente esquema:



Esta figura se centra en las relaciones que se construyen con el álbum fotográfico y explica los conceptos de *mirada afiliativa* y *memoria empática*. Ambos adaptados a partir de ideas de Marianne Hirsch; el primero es entendido como la forma en la que leemos nuestras propias fotografías en las que los actores son familiares; el segundo fenómeno es “el proceso mediante el cual nos involucramos con una imagen familiar ajena, que no obstante, podemos encontrar dentro de nuestra propia narrativa familiar” y que por tanto podemos leer a través de un conjunto de historias conjuntas y similares (Pardo; 2015: 224). El vacío de significado se produce justamente por falta de estas narrativas como *espacio de rememoración* y el efecto es, como en el caso de Carson, de alienación de la propia historia familiar. Es decir, a pesar de tener frente a sus ojos fotografías en los que los protagonistas son actores familiares, ella no puede recordar los instantes y por lo tanto le es difícil o ajeno generar la narrativa. Es por ello que Carson utiliza un proceso mediante el cual intenta recordar sucesos a partir de pruebas visuales (fotografías) que unimos con ciertos hechos en el tiempo. A partir de todas estas ideas podemos comprender el

papel del álbum fotográfico y el concepto de *scrapbook* en *Nox*. Sin embargo, estas ideas también permean en la obra de Cortázar.

La palabra *almanaque* tiene, por lo menos desde la idea de Beatriz Sarlo sobre la obra de Cortázar, una liga histórica con la idea de *scrapbook*, pues especifica que en la obra del argentino “abundan los testimonios sobre [su] gusto por la palabra y el *objet trouvé*. Sus libros de miscelánea *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* son en efecto, *scrapbooks*” (Aletto; 2014: 142). Esta concepción se relaciona con la forma creativa que Carson utiliza en *Nox*. Cynthia Gabbay, realiza un análisis de “cómo a partir de 1938 y hasta 1984, la obra de Cortázar atraviesa diversas etapas que insisten alternadamente en las formas líricas, el ensayo, la novela y el relato corto y que a partir de los años sesenta se reúnen en una suerte de artefactos que Cortázar llama *almanaques* o *álbumes*” (Gabbay; 2014:16). Notemos que se usa la palabra *álbum* para denotar al libro que contiene fotografías, dibujos, gráficas y retoma la idea de Aletto de esta experimentación, es decir, un “discurso transemiótico” (Aletto; 2014: 135) y lleva su origen en la obra de Cortázar hasta *Rayuela*, equiparando la figura autoral del escritor argentino con su doble de ficción Morelli de quien escribe que

procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprender la acción sino tan solo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos; jamás devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo (Cortázar; 2016: 379).

Para Gabbay esta colección de instantes se presenta como un diálogo siempre abierto, incluso cuando el libro está terminado. Como ya se mencionó anteriormente representa entonces este *work in progress* hipertextual e intertextual en el que las estructuras o falta de ellas llaman a los lectores a ser partícipes y voz misma en el texto. Gabbay expresa:

Es artefacto porque pide instalarse en el espacio contingente del cual es producto, y permanecer, ser un objeto estético aún cuando el libro ya haya cerrado su última página. Está condición produjo una miscelánea, extraño objeto, ya no libro de bolsillo sino maletín, de un tamaño que modifica el estándar: una silueta inhabitual en la estética contemporánea (Gabbay; 2014: 17).

En el mismo artículo, se indica el uso indistinto con el que Cortázar llama a sus creaciones de esos años: *álbum*, *almanaque*, *miscelánea*. Hasta el momento entender cómo funciona la idea de álbum está más claro; sin embargo, aún falta clarificar el término de *almanaque* y su uso para esta investigación.

III.II. Almanagues o misceláneas

Carlos Daniel Aletto, en su libro *Julio Cortázar. Diálogo para una poética* dedica un par de capítulos a la forma en la que el término *almanaque* se entiende en la estética cortazariana. No obstante, es también de sumo interés la historia sobre los orígenes del término que también incluye entre las páginas. Aletto explica cómo el uso de este tipo de herramientas de memoria se puede rastrear hasta la época de Ramsés IV en el siglo VIII a.C. Después entrarían los almanagues Alejandrinos y el Farnesio. En todos ellos se representaban los trabajos agrícolas divididos por mes. Ya en el siglo V d.C. Ptolomeo Silvio sería la primera fuente en la que un almanaque además de los días agrícolas reseñaría las fiestas paganas y cristianas que evolucionaría en el siglo XVI en los almanagues *filomatemáticos*, que eran libros populares pues

tenían un propósito práctico y pedagógico. En ellos había atlas, consejos médicos y agrícolas y libros de texto (Aletto; 2014: 133-146).

Este tipo de libros permearía sobre todo en la cultura francesa durante la Ilustración. En países hispanoparlantes, particularmente el caso de México, tenemos el ejemplo del *Calendario Galván*, editado desde 1897 y hasta 1975, el cual es hasta la fecha visitable en versión digital. Este almanaque integró en sus inicios, además de la ordenación anual de fechas onomásticas, un santoral católico, previsiones meteorológicas, fenómenos astronómicos como eclipses y fases lunares, cálculo de la Semana Santa, efemérides, festividades cívicas y religiosas y oraciones católicas. En ediciones posteriores se agregaron suplementos que incluyeron horóscopos y anuncios publicitarios, principalmente de cervezas, cigarrillos, máquinas de coser e incluso de la misma imprenta que los realiza, lo que reflejó su transformación.

No obstante, en la definición del Diccionario de la Lengua Española (DLE) es aún hasta este momento sólo: "Del ár. *Hispan. almanáh*, calendario. Registro o catálogo que comprende todos los días del año, distribuidos por meses, con datos astronómicos y noticias relativas con celebraciones y festividades religiosas y civiles." De acuerdo con Aletto, esta definición se amplió en el año 1992 para agregar: "publicación anual que recoge datos, noticias o escritos de diverso carácter" (Aletto; 2014: 135). Como lo encontramos en Cortázar y en *Calendario Galván*.

Para Cortázar, la experimentación con este tipo de libro significaba un experimento lúdico muy importante. En una de sus cartas a Graciela Sola, Cortázar le habla sobre su proyecto con *La vuelta al día en ochenta mundos* y le explica que éste

será una especie de almanaque o de baúl de sastre, pero prefiero el primer término porque no les tengo simpatía a los sastres y en cambio toda mi infancia estuvo iluminada por *El almanaque del mensajero*" (Cortázar en Aletto; 2014:136).

Para hacer más evidente los orígenes de *La vuelta al día en ochenta mundos* en los *almanaques filomatemáticos*, durante la entrevista del programa de televisión "A fondo", Cortázar explica el origen de sus experimentaciones en esta publicación anual, que él no sabe bien si en España existen, pero que marcaron de forma puntual su infancia por ser libros dedicados primordialmente a la gente del campo y que contenían calendarios, recetas, horóscopos, medicina del hogar, pequeños cuentos, poemas, acertijos, trabalenguas todo de utilidad para la vida simple de una familia (Soler; 1977).

No obstante, para Carolina Orloff la idea de *novela almanaque* está inspirada por el carácter compilador de Cortázar y es retomado del Dadaísmo como concepto por sus recurrentes influencias intertextuales, aleatorias y patafísicas (Orloff; 2014: 250). Ella también sugiere el *Almanaque del mensajero* como influencia innegable y expresa que existe un vínculo tanto afectivo como útil entre los textos y las imágenes visuales y lo directamente observable como provocación para el lector (Orloff; 2014: 252).

Gabbay, por otro lado, explica el almanaque cortazariano a partir de la negación para ser definido:

Las principales características del almanaque cortazariano parten de la negación misma a ser definido. El álbum es un objeto único e irrepetible que se establece a partir de un juego: la recolección de fragmentos de realidades vivas e imaginadas cedidas por el azar y la contingencia en el espacio urbano. El almanaque cortazariano, asimismo, constituye una transgresión en el nivel genérico cuando, a menudo, amalgama diversas artes, propone modos lúdicos de lectura y escritura que descomponen estructuras literarias tradicionales (con frecuencia a través de la utilización del *collage*), tematiza el azar, se propone como un contra-método que reniega de un centro y un margen y se construye por

medio de una extensa concatenación de citas y alusiones intertextuales (Gabbay; 2014: 18).

Con todas estas nociones y conceptos en mente es que se realizará la aproximación a los ejemplos puntuales de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Nox*. Este tránsito desde los orígenes de los artefactos que los autores usan como modelo será crucial para entender su posición como escritores y artistas y los pliegues temporales que ambas obras representan en sus contextos particulares, pero sobre todo desde una lectura actualizada para nuestra época, en la que es esencial entender la noción de obra abierta o en progreso que ambas experimentaciones representan. Asimismo, sus innegables lazos con la memoria y con la construcción de identidad nos darán luz en el camino que falta recorrer en esta investigación. No obstante aún queda un concepto por explorar aunque ya ha sido mencionado de forma tangencial en el principio de este apartado: el *collage*.

III. III. Una variante de *collage*

Tanto *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar como *Nox* de Anne Carson son obras literarias en las que las fotografías, además de ser imágenes completas en contexto, son recortes de diversas fuentes y que por ello me parecen una suerte de *collages literarios*. En este punto es significativo explicar un poco más a fondo el concepto de *collage* pues es de suma importancia para la configuración y lectura de los ejemplos a abordar.

De acuerdo al DEL de la RAE el *collage* es una técnica, en un inicio pictórica, que consiste en componer una obra uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de diversas procedencias. No obstante, su uso pasó a la literatura y a la música en obras que combinan elementos de diferentes tipos. Se acuña a partir de la palabra francesa *coller* que se traduce como pegar. Sin embargo, por su etimología podría llevarse hasta el verbo latino *colligo* que de acuerdo

con Lorenzo Arrazola, significa “reunir, no tumultuariamente, sino con elección o designio, con orden y método” (Arrazola; 1856: 638). Por otro lado, Víctor Stoichita indica en su ensayo “El engranaje intertextual” que “cualquier colección responde a cierta idea de ensamblaje. Seleccionar/reunir —traducción fatalmente ambivalente del verbo latino *colligere*—son dos de las operaciones que presiden su génesis. La colección, fruto de la selección y la combinación; la colección como discurso se distingue de la acumulación indiferenciada por la absoluta prioridad acordada al orden, a la clasificación” (Stoichita; 2012: 187). En el terreno fotográfico, por ejemplo para Harold Rosenberg en su ensayo “La foto como *object trouvé*”, la fotografía inauguró la estética del hallazgo y cambió la noción, aparentemente insaciable, de colección en nuestra época (Rosenberg; 2017: 103). Asimismo, el crítico afirma que existe entre encontrar y combinar, es decir, con la evolución del *collage* como tradicionalmente se conoció en la historia del arte y que se posibilita en un mismo plano/objeto por la tecnología fotográfica. Es así que “las cosas se transforman en imágenes y adquieren significación a partir del nuevo contexto en el cual han sido dispuestas” (Rosenberg; 2017: 103). Es bajo esta óptica que en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y en *Nox* (2010) es posible observar que el uso y disposición de las imágenes a partir de los textos construyen una reflexión sobre la existencia y la memoria.

En Cortázar a partir de una *figura autoral* permeable; sus influencias (como *otredad*), los diversos medios incluidos en imágenes y alusiones, la fragmentación y la heterogeneidad del discurso literario. Es decir, Cortázar crea un *yo ficcional* que se explica el mundo a sí mismo y a *otros* a través de piezas separadas a las que da sentido por medio de palabras. La edición es un texto facsímil de la primera edición en la cual él mismo con ayuda de Julio Silva insertan fotografías de periódicos, libros de textos, literatura clásica, momentos históricos, lugares y personajes para continuar, ilustrar o comentar la narración. Este libro representa una exploración

histórica, subjetiva, de aquellas piezas o fragmentos que generan una narrativa personal y se exploran estas repercusiones visuales que van más allá de la página.

En el caso de Carson la obra gira en torno a la memoria reconstruida *del otro*, su hermano muerto, Michael, quien sirve como pretexto para reflexionar alrededor de la idea de familia, de escritura, de tradición literaria, de traducción e incluso de la manera en la que pensamos los conceptos en el mundo contemporáneo. Asimismo, esta reconstrucción ayuda a la autora a configurarse en relación con todos esos conceptos. En *Nox*, la experimentación en la construcción de la obra y el uso de fotografías dentro de ella, permiten ciertas comparaciones en estructura con el primer texto. No obstante, es descrito por la autora como un *epitafio* a la muerte de su hermano. Es decir, su propósito es recrear a un *otro individual* (tú) a través de recortes fotográficos en la obra literaria. Ello implica a su vez la exploración de las relaciones con el *yo ficcional/autoral* de la propia Carson y otros discursos médicos, históricos y documentales con el fondo de la muerte y la pérdida como eje transversal.

Debido a esta multiplicación de posibilidades de lectura y de la apertura misma que ambas obras representan en su materialidad de *collage*, podríamos pensar en el concepto de *hipermediación* entendido desde la lectura de Bolter y Grusin quienes a su vez retoman ideas del propio Mitchell y explican que en su configuración emula *ventanas en acción*. Por supuesto no en el sentido de páginas web sino como un estilo que privilegia la fragmentación, la indeterminación y la heterogeneidad y que por tanto, enfatiza el proceso del acto (*work in progress*) más que el objeto artístico terminado (Bolter y Grusin; 2000: 31).

Cabe señalar que ambos textos juegan con el uso de la prosa y la poesía, además de los recortes, por lo cual su catalogación genérica sería complicada. Esta decisión no es fortuita, sino que tiene como fin desarrollar experimentos literarios que hacen evidente el carácter múltiple de

lecturas entre lo visual y lo literario y que por ello proponen una oposición/unión de lenguajes que deben leerse en un mismo espacio material.

Asimismo, ambos utilizan diversos registros textuales para crear historia. En el caso de Cortázar es mediante citas, alusiones y menciones de las voces que fungieron como influencia en su obra literaria. A partir de ellos crea nuevos caminos textuales en forma de poesía, ensayos, cuentos e incluso crítica literaria. En el caso de Carson, la autora lo hace por medio de un estudio creativo del mundo actual que toma como pretexto e hilo conductor la reconstrucción de la figura de su hermano muerto. La vía para lograrlo es una elegía creada a partir de fragmentos de la realidad que dan razón de la existencia, es decir, fotografías, boletos de transporte, cartas etcétera. Mediante el proceso que implica esta suerte reconstructiva, Carson ejemplifica la reproducción de la obra de arte en la era digital, y de la reproducción pública de un mundo privado en la forma de un scrapbook que es repetible. Se convierte entonces en un artículo que deja su univocidad y familiaridad para entrar en el terreno editorial. Asimismo, conecta sus influencias como autora y académica sobre todo a partir de Catulo, padre de la elegía en la antigüedad clásica, y problematiza la dificultad de la traducción no sólo de una lengua a otra, sino de un medio a otro.

Estas experimentaciones crean universos fragmentados, en los cuales la búsqueda de una unidad que no es del todo posible. Su materialidad hace evidente un juego rico de correspondencias y descontextualizaciones, así como una mezcla de discursos más allá de lo literario. ¿Cómo relacionamos estos lenguajes? ¿Son los mecanismos de *observación* y *lectura* para abordarlos similares en algún sentido? ¿Cómo se relacionan con la memoria y con la construcción de identidad?

A raíz de las ideas antes mencionadas el punto orgánico para intentar responder estas interrogantes está primero en la construcción de la identidad de la figura autoral en *Nox* y en *La*

vuelta al día en ochenta mundos. No obstante, las formas en las que se construye un autor están atravesadas por diversos factores que incluyen factores políticos, estéticos y culturales que se conjugan para crear la totalidad de la obra. Esto ya que es en la *verdad* y en la *ficción* en la que se hace una diferencia dicotómica en ambos conceptos, pues si bien las experiencias literarias tienden a pensarse como no reales o fuera de la realidad esta condición no es excluyente de la *verdad*, pues dentro de la obra literaria uno siempre puede encontrar verdades humanas. O en este caso, un archivo cuyo uso, en el mundo extra-textual tiene otro valor y que dentro de la obra de ficción tanto en Anne Carson como en Julio Cortázar, representan esta potencialidad de construcción de identidad autoral.

III.IV. La figura autoral una construcción de identidad imaginaria

Me gustaría empezar este apartado con un fragmento del cuento breve "Borges y yo" (Borges; 1985). En él, el escritor argentino resume algunas ideas que tienen que ver con la imagen autoral y cómo su composición se mezcla en diferentes niveles con el "mundo real" y que, sin embargo, no es referente directo a éste o a esa persona quien fuera del texto vive su vida con el nombre del autor:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar

que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y solo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página. (Borges; 1988)

En el fragmento anterior, Borges explora como es su relación con el nombre, figura e imagen de autor cuya relación parece sólo de homónimo sin mucho más en común que un par de gustos similares y con quien, no obstante, comparte experiencias que se vierten en la literatura. Estas vivencias sólo pueden causarle desprendimiento, como si esa vida narrada no fuera la propia. Incluso, como si ese peso de figura pública que guarda un estatus le robara partes fundamentales de la existencia para volverlas literatura y por tanto públicas, con el sólo propósito de mantener esa *imagen* que al final terminará por borrar por completo a la persona de carne y hueso que para mala suerte vive esa doble vida. Es así que resulta pertinente partir de la explicación del concepto *imagen autoral* y cómo esta se relaciona con la idea de *retrato* y de *rememoración*. Ruth Amossy en su ensayo "La doble naturaleza de la imagen de autor" explica que para empezar a conceptualizar sobre esta idea es indispensable "dejar de lado la persona real (aquella que firma

la obra) para ocuparse más bien de su figura imaginaria, esto es, de la imagen discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores.” (Amossy; 2009: 67)

Por *alrededores* Amossy se refiere a la publicidad editorial y a la crítica; más tarde en el mismo ensayo sugiere cómo estos espacios de configuración de *imagen autoral* se construyen a partir de la separación y jerarquización de las imágenes que cada uno produce, pues la imagen autoral elaborada en el interior del texto es producida por el escritor, mientras que las segundas se producen a partir de un tercero: editores, profesores y críticos. Además, la autora añade una subcategoría que incluye las dos anteriores y que en su “confluencia” encuentra la decodificación por parte del lector, quien recibe ambas imágenes y forma una tercera que puede ser similar o contrastante con las primeras. (Amossy; 2009: 67-68).

Las razones y diversas maneras para las que se crea una imagen de autor pueden incluir: mejorar las ventas, legitimar o consagrar determinada obra, entre otras. Cuando existe un acuerdo sobre esto en ambos discursos (intra-literario y el extra-literario) su frontera converge y puede llegar, como afirma Amossy, a desvanecerse. No obstante: ¿Cómo nos ayudan estas ideas a entender dos obras de forma comparativa (*Nox* y *La vuelta al día en ochenta mundos*)? Desde este punto de vista, una de las indudables anclas entre los textos se encuentra en la idea también explorada por Amossy sobre el *deseo de diálogo* y entendida como la importancia y necesidad tanto del autor como del lector de tener una *figura* en mente para la escritura/lectura de una obra. En el caso autoral ésta no es necesariamente su representación o su proyección, sino la necesidad de localizar un origen en el texto que se lee y “atribuirle un rostro, un cuerpo, un carácter, unas opiniones [...] y al hacerlo construir un *personaje hipotético* con el que le gustaría entrar en relación y concretar un diálogo” (Amossy: 2009: 71). Es en este *darle rostro, cuerpo y carácter* que podemos hablar de la idea de retrato. En últimas décadas, la imagen visual, principalmente

fotográfica, que unimos a nuestra idea de autor, es *construida* por un tercero. Sin embargo, esto es engañoso, pues no necesariamente aquel que hace la fotografía decide la pose en la que quien aparece en ella será captado, y es evidente que será de gran importancia para la caracterización de esa imagen en tanto a retrato.

En ese mismo sentido, Ana Elena González Treviño, en su artículo "Caras vemos... el retrato del autor en el libro impreso, un muestrario histórico" señala:

El retrato, al igual que otros paratextos, se lee en un espacio hermenéutico distinto del que engloba la obra en sí, especialmente si se trata de una obra de ficción, pues ostensiblemente se presenta bajo un régimen de verdad con transparencia semiótica o referencial en donde el autor se acerca al lector en su identidad común. Por más caracterizado que aparezca aquél en su retrato según el *ethos* acordado con el artista y el editor, representarlo con cuerpo y atributos humanos para enmarcar su obra abstracta de algún modo lo vuelve más asequible y manejable, para bien o para mal. Dirige y encauza la intención dialógica del lector en su réplica, no siempre silenciosa, al tiempo que constituye un objeto de interpretación por sí mismo que se descifra en conjunción con la obra, sí, pero también en conjunción con el universo extratextual. (González Treviño; 2016: 47)

Esta idea resulta de gran ayuda para entender el propósito y la relación que existe entre la representación autoral de Cortázar y Carson en sus obras. Particularmente en *Nox* y en *La vuelta al día en ochenta mundos*, títulos en las que esta representación no se hace en la forma tradicional de representación autoral dentro de la solapa, como espacio más cercano al mundo extra-textual, sino en el cuerpo de la obra, como una parte fundamental de ésta y por lo tanto con una función

que va más allá de darle cuerpo a aquel que escribe y más relacionado con la humanización del libro. González Treviño advierte que,

la inclusión del retrato del autor junto con el texto que escribió, aquel cumple en primera instancia la misión de garantizar la legitimidad de su vástago, como un padre que reconoce a su hijo ante un registro civil; y, en segundo lugar, logra humanizar al libro, es decir, establecer una base de humanidad común entre la actividad de la escritura y la actividad lectora, entre el autor y el lector. (González Treviño; 2016:47)

III.V. La fotografía de solapa editorial

En el terreno editorial, las fotografías de los autores se agregan (si acaso) a ese nombre de la portada de un libro como lo que llamaré *paratextos ambulatorios*. Pues si bien están presentes en la obra, será en la solapa de la sobrecubierta, elemento móvil y en algunos casos removible. Es así que, justo por la posición en la que se añade, su lectura se realiza de forma extra-textual y completamente opcional. La razón de este fenómeno es que para los estudios literarios el saber cómo es la cara y cuerpo de quien escribió la obra, pero que no es el narrador ni personaje dentro del texto, no es indispensable para la lectura y análisis de la misma. Al menos desde los cánones literarios formales que privilegian la obra por su contenido y si acaso algunos detalles de la vida y momento histórico de los autores relacionado con el impacto directo en la obra, estos rara vez, si no es que nunca, incluyen una descripción física del autor. Este tipo de *paratexto* podría estudiarse desde el diseño editorial y las significaciones que esto trae, tanto para el público como para las ventas de obra, pues es un hecho que como práctica en la presentación de un libro tiene importancia. No obstante, para el punto que compete a esta tesis y con relación al estudio de *figura autoral*, es muy interesante observar las formas de representación de los autores por sí mismos o por la editorial. Entremos en materia de los textos abordados, los cuales no están

construidos a partir de la relación con uso del retrato en la solapa de la edición, pero en cuyos casos el peso de la figura autoral y de la imagen sí están presentes de otras formas en las obras.

En el caso de Cortázar y de Carson, la representación fotográfica de la figura autoral es un punto de unión entre dos obras literarias de diferentes épocas, géneros y latitudes, que no obstante, guardan similitudes que no pueden obviarse. Para unirlo con el experimento inmediato anterior, y relacionado con la idea de que ciertos referentes históricos y culturales agregan información para la lectura de la representación visual fotográfica, me gustaría puntualizar que tanto *Nox* como *La vuelta al día en ochenta mundos* tienen por objetivo una propuesta reflexiva en torno a la construcción de identidad como autores a partir de la literatura. No obstante, la construcción de la identidad no se hace a partir de contar la historia de un tercero convertido en narrador o personaje, sino del empleo de la *autoficción*, pues son "ellos mismos" quienes se convierten en personajes que narran. Carson se convierte en la hermana ficcional del Michael, el hermano que intenta corporizar y Cortázar se vuelve el antologador de su propia historia de vida hecha de fragmentos encontrados en el cajón de sastre. No obstante, ninguna de las obras se venden como enteramente ficcional. En el caso de Carson, *Nox* es como una elegía, es decir un poema, que además usa recursos del *scrapbook*, la *caja de recuerdos*, el *álbum familiar* o incluso del *diccionario*. En el caso de Cortázar, es un *almanaque* o *enciclopedia* que más allá de narrar momentos históricos lo configura como autor.

Al utilizar los *artefactos* mencionados, es decir, el *scrapbook*, la caja de recuerdos, el diccionario, el almanaque y la enciclopedia, se hace evidente que la identidad que se refleja en las obras está formada mediante los otros que también tienen voz en su obra. Esos *otros* son los que han permeado en esta configuración autoral a lo largo de su vida, es decir: autores, artistas, familiares, lecturas, música, libros de textos, boletos de avión, estampillas postales, fotografías

etcétera. La explicación está en que tanto en *Nox* como en *La vuelta al día en ochenta mundos* los autores juegan con las barreras textuales y visuales, a la vez que proponen dejar al descubierto todas estas influencias fragmentarias que crean una ilusión de unidad autoral.

Asimismo, la voz que nos habla en ambas obras en forma de *personajes hipotéticos* como lo sugiere Amossy, puede unirse a esa misma que aparece en la solapa y a su vez ambos agregan representaciones fotográficas que pueden relacionarse con la persona que lleva ese nombre en el "mundo real" y que son sacadas de otros sitios. Es a esto a lo que hago referencia cuando utilizo el concepto de artefactos no literarios y otras materialidades. Es decir que no son fotografías de solapa que pretendan mostrar al autor del libro, sino fotografías de álbum familiar o de colección personal que se agregan con todo conocimiento de causa para dialogar en otra forma con el texto literario. Hablemos un poco de esta configuración autoral tanto en *La vuelta al día en ochenta mundos* como en *Nox*. Batarce Barrios afirma por ejemplo que en el texto de Cortázar:

Se establece el diálogo con cronopios de todos los ámbitos del quehacer artístico: Lester Young, Charlie Parker, Clifford Brown, Louis Armstrong, todos músicos de jazz; el pianista Thelonius Monk; Gardel y el tango; Man Ray, el fotógrafo innovador de las técnicas artísticas en su campo; los artistas plásticos, Julio Silva, Marcel Duchamp, Wölfli; con poetas y escritores hasta "Para llegar a Lezama Lima" y con la artista de la danza, Isadora Duncan, etcétera. Viaja con los cronopios de todos los países, con maoríes, ingleses, argentinos, italianos, alemanes, franceses, ya sea citándolos o dedicándoles un ensayo o un comentario (Batarce Barrios; 2002: 151).

En esta extracto aparece el nombre *Julio Silva* quien no sólo es un autor nombrado dentro de *La vuelta al día en ochenta mundos* sino el tercer Julio que se enuncia en "Julios en acción" casi al inicio de la obra (Página 17). En este fragmento se alude la importancia de Jules Laforgue para el

trabajo de Julio Verne, que resultaría inspiración para su creación, como ya se mencionó anteriormente. De igual manera, casi al final del mismo texto dice: “(¿se ha advertido cómo a partir de un Julio que redacta y otro Julio que diseña se van incorporando aquí dos Jules [...] a base de una noticia del 7 de julio?)” En este fragmento se refiere a Julio Silva y a él mismo, pues el trabajo es una colaboración entre ambos artistas. Al respecto, Pedro Eisenhower escribe:

el apartado visual de la obra (diseño, intercalación de fotografías, dibujos propios...), muy importante en el transcurso de la misma, corrió a cargo del pintor y escultor Julio Silva (1930), amigo de Cortázar. Por lo tanto, “aquí hay un Julio que nos mira desde un daguerrotipo, me temo que algo socarronamente, un Julio que escribe y pasa a limpio papeles y papeles, y un Julio que con todo eso organiza cada página armado de una paciencia que no le impide de cuando en cuando un rotundo *carajo* dirigido a su tocayo más inmediato” (Eisenhower; 2018: 7).

Todo esto se encontraría en otro nivel de análisis si no estuviera enmarcado por la idea propia de la fotografía que representa todas estas conexiones artísticas y verbales de forma visual. Al igual que la imagen de solapa pero llevada más allá, es decir, directo al contenido del texto tenemos la siguiente composición:



Imagen 1. En la fotografía podemos ver de izquierda a derecha: a Julio Silva, Julio Verne, Jules Laforgue y Julio Cortázar.

La imagen con palabras de los Julios puestos en el mismo sitio y compartiendo el tiempo de la página, aunque no el espacio temporal, genera combinaciones de lectura y transforma el texto; si a esto le agregamos las imágenes fotográficas reales incluidas por Silva, estas generan una idea

de simultaneidad semiótica entre la palabra y la imagen. Después de la descripción de los “Julios en acción”, Silva agrega un collage con las cuatro fotografías de los Julios mencionados. En ella no especifica quién es quién pero da pequeños guiños de su influencia en el juego de miradas. Los tres Julios que están directamente contenidos o citados en “La vuelta al día en ochenta mundos” miran de frente; mientras que la inspiración de Verne, según Cortázar, Jules Laforgue, se encuentra a la derecha de Verne mirando de lado hacia abajo para no encontrarse con el lector/observador de la obra. Es decir, como si fuera sólo la evocación de él mismo.

Por otro lado, Julio Verne y Julio Silva miran al espectador de frente con miradas claras y vestidos con corbatas. La imagen de Cortázar, lejos de verse como un escritor, se observa como un músico tocando la trompeta en el extremo derecho. Éste mira al espectador de frente, pero sin atención. Una vez más, como no estando allí del todo. Es importante observar cómo en la composición la idea de fragmento vuelve a tener una importancia crucial; cada Julio se ve sólo en una toma de medio cuerpo y en las páginas éstos se cuentan a través de alguna anécdota o una mención tangencial. Su presencia tanto en palabras como en imagen es fragmentaria. No obstante, busca la unidad, todos son “Julios” como si en el sólo nombre se encontrara su totalidad. Asimismo, este collage fotográfico rompe con la historicidad de cada imagen en su contexto pues los cuatro Julios vivieron en épocas y contextos geográficos distintos (hecho observable directamente en su vestimenta que puede apreciarse desde el pecho hacia arriba), comparten aquí el mismo plano y tiempo materialmente en la página. Este juego de imágenes convierte a Julio Silva y Julio Cortázar en sombras o extensiones de Julio Verne y de la Laforgue, a la vez que hace un guiño hacia aquellas características que quieren replicarse por contexto en la identidad de los Julios contemporáneos.

Eisenhower también describe que, además de algunas ilustraciones de su autoría que no necesariamente se relacionan directamente con el texto,

en el apartado plástico aparecen reproducidas piezas de Marcel Duchamp, de Max Ernst, del dibujante prácticamente olvidado en la actualidad Adolf Wölfli... Asimismo, aparece una reconstrucción de la máquina RAYUEL-O-MATIC, ideada por el patafísico Juan Esteban Fassio para leer Rayuela mecánicamente. (Eisenhower; 2018: 9)

En este sentido Julio Silva, al igual que Cortázar, toma referencias visuales para explicarse tanto a sí mismo como artista, como el trabajo de co-creador y autor intelectual de la obra de la mano de Cortázar. Algunas de estos recortes pueden verse como ilustraciones directas al texto y otras son selecciones que él mismo hace para dialogar o pedir prestadas voces o estilos que completen o quizás agreguen fragmentos al cuadro.

En *Nox* existen cuatro retratos de Anne Carson, todos sacados del *álbum familiar* y a edades tempranas; esto quizás por la práctica tradicional a la que se asocia este tipo de materialidad, pues un álbum de fotografías, como ya fue mencionado antes, es realizado usualmente durante los primeros años de vida por los padres de los niños. En este caso, Carson se convierte en la figura reconstructora, ligada con la imagen materna pero encarnada en la hermana menor. Esta voz autoral, valiéndose de la caja de recuerdos de Michael, que recibe después de su muerte, agrega timbres postales, boletos de transporte, manchas de café y cartas a las pocas fotografías de archivo del álbum familiar que quedan. Todos estos indicadores realzan la ilusión de realidad del álbum y dan sentido a esa vida que fue. A la par, dan testimonio de esa existencia: todo esto *ha ocurrido* de forma terminante, como lo sentencia Barthes en *Cámara lúcida* (1980).

Regresemos al caso particular de las fotografías. En Carson es de notar que en ninguno de los retratos se encuentra sola. Dos de ellos la muestran con su hermano Michael, a quien está dirigida la elegía que esta obra representa. Un tercer retrato muestra a Carson, su hermano y su madre. El último es un retrato familiar frente a su casa de infancia en el cual el padre, quien es el fotógrafo, sólo aparece como una sombra.



Imágenes 2,3,4 y 5 de derecha a izquierda y de arriba abajo. Los cuatro retratos en Nox; en los primeros dos de izquierda a derecha y de arriba abajo Michael y Anne. En el tercero ambos niños con su madre en último retrato familiar con la sombra del padre

IV. La vuelta al día en ochenta mundos de Julio Cortázar: una reconstrucción del *yo autorial fragmentado*

Todo mensaje tiene una triple lectura: nos habla del objeto, del sujeto y del propio medio. Todo mensaje se posiciona en un punto específico determinado por la proximidad o alejamiento de las tres referencias (Fontcuberta; 2003: 11). Es así que los diferentes usos de la fotografía varían de acuerdo al contexto para el cual fue creada. Su inserción posterior en la obra literaria modifica estos tres vectores para insertar este mensaje de ficción dentro de otra ficción. El mensaje de la imagen está mediado por la cultura y la historia en la que se inserta. La posibilidad de lectura de estos referentes se ciñen al lector/observador y su preparación para ello pues:

There is no neutral, univocal "visible world" there to match things against, no unmediated "facts" about what or how we see. Gombrich himself has been the most eloquent exponent of the claim that there is no vision without a purpose, that the innocent eye is blind [...] the world is clothed in our systems of representation. (Mitchell; 1984: 525)

Podemos hablar de que en la fotografía, similar a como ocurre en literatura, existen géneros para clasificar el uso de las imágenes. Ésta puede ser con el fin de ilustrar, documentar o dar testimonio como memorias de momentos especiales, retratos de familia, expresiones políticas, sociales, culturales, etcétera. En este sentido, la necesidad humana de aprehender el mundo nos ha llevado al desarrollo de clasificaciones que no modifican necesariamente la materialidad o la creación de las imágenes fotográficas, sino que describen las características en común de diversas fuentes con el fin de agruparlas, fundamentalmente, por la función que cumplen. (Perea; 2001: 62). Podemos decir entonces que toda fotografía es también una mediación y por lo tanto un recorte del tiempo y de la realidad en la que intervienen factores mecánicos, espaciales y

temporales, así como discursos históricos y culturales. Es decir, toda “obra se entiende como despliegue de una interioridad y no como *copia* de una exterioridad, como despliegue de un alma o de una consciencia que en ella se vierte.” (Castro Merrifield; 2008: 38)

Cortázar, como gran fanático de fotógrafos reconocidos y *amateur* en la técnica, reconocía en este lenguaje una forma de posibilidades a través de la noción de *recorte* de realidad que para él y muchos productores del arte la fotografía representaba:

[...] una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brasai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. (Cortázar; 1971: 406)

Es interesante observar que el fragmento arriba citado se encuentra en el ensayo “Algunos aspectos del cuento” y con esto se da constancia de la forma en la que Cortázar, como escritor y fotógrafo amateur, entendía este arte en una concordancia directa con el cuento. No obstante, no lo dejará sólo en terreno teórico, sino que en *La vuelta al día en ochenta mundos*, junto con Julio Silva experimenta con estas nociones y las mezcla al usar fotografías dentro de la obra que juegan con las posibilidades creativas de una inserción en contextos diferentes y a su vez *abren una realidad más amplia y dinámica*, como se indica en el fragmento. Para Saúl Yurkevich estos

experimentos cortazarianos, incluyendo *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* y *62 modelo para armar*, se entienden debido al contexto parisino experimentado por Cortázar y son respuestas creativas al estímulo de las oleadas estéticas que sacuden al París de los 60 y los 70 (el teatro del absurdo, *nouveau roman*, brechtismo, música concreta, electroacústica, letrismo, máquinas locas, *arte povera*, espacialismo, literatura potencial, brote neovanguardista que pone de nuevo en auge a su *querida patafísica*) (Yurkevich; 2003: 124).

Quizás la razón para este juego se ancle en el paso de las vanguardias y la necesidad de darle nueva voz a este tipo de escrituras fragmentarias desde algunos conceptos o problemas teóricos, como la modernidad desde Europa o el modernismo latinoamericano. Clasificaciones como las propias vanguardias, ya distantes para la época de la edición y lo que se empezaría a llamar posmodernismo son no sólo referencia de este proceso, sino origen de muchos estudios y teorías literarias que a su vez juegan con los conceptos de tradición, generaciones y ruptura. Jaime Alazraki en su libro *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, puntualiza:

La literatura postmodernista que vino después tuvo una relación ambivalente con el modernismo. Hay un postmodernismo que es un desarrollo de los aspectos más extremos del modernismo (y en esa dirección estaría Borges) y hay otro que a pesar de ser una ruptura con él absorbe de éste formas, técnicas y otras innovaciones, aunque a veces para criticarlas, comentarlas o problematizarlas. Cortázar estaría en esta dirección (Alazraki; 1994: 345).

Más tarde cataloga la obra del argentino como "enciclopedia de la modernidad, pero irreverentemente empalada en eso que hoy llamamos posmodernidad" (Alazraki; 1994: 360). Para explicar cómo es que la estética cortazariana funciona y apoyado en las ideas de Linda Hutcheon habla de características y transgresiones que son elementos esenciales en la obra de

Cortázar. El primero es el *juego con los límites entre géneros*, la *confrontación de diferentes discursos artísticos*, y la *tensión entre lo académico y lo popular* (Alazraki; 1994:363). Ahondaré en estas tres características más adelante en esta investigación.

Así, todos estos elementos son observables y pueden condensarse en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). En este libro, Cortázar construye una suerte de "enciclopedia en miniatura" como lo explica Noguero Jimémez, "su configuración ha sido considerada característica del pensamiento posmoderno porque responden a la teoría del rizoma y manifiestan lo que Frank Kermode ha denominado "*the Postmodern Love-affair with the Fragment*" (Kermode, 38 en Noguero; 1999: 239).

En ese mismo sentido Jean Andreu escribe sobre sus recuerdos de la primera visita de Cortázar a Tolouse y expresa:

hablar de Julio Cortázar es abrir las compuertas del recuerdo en las que se zarandean imágenes de encuentros insólitos o previsibles, páginas imantadas de libros suyos a las que uno regresa instintivamente, fragmentos y otras cosas que hacen que Julio Cortázar se mueva en la memoria tan libremente y con soltura [...] Esa manera tan suya de dar *La vuelta al día en ochenta mundos* (Andreu; 1988: 133).

En este fragmento, Andreu enuncia ideas que considero fundamentales para el análisis de esta obra de Cortázar. La referencia a conceptos como el recuerdo, los encuentros insólitos, el regreso instintivo y los fragmentos por medio de los cuales se construye el yo, pues de la mano de Jorge Alberto Sáez considero que "en *La vuelta al día en ochenta mundos* Cortázar explora las capas más densas de la experiencia existencial y artística, a través de un proceso de autoanálisis donde no falta la asociación libre encubierta tras la anécdota casual" (Sáez; 1969: 87-88).

En el mismo sentido Cortázar escribe en *La vuelta al día en ochenta mundos* que éste es un libro de memorias en la madurez de su vida:

¿Y por qué no un libro de memorias? Si me diera la gana, ¿Por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, qué miedo de que nos tachen de vanidosos y/o de pedantes. Si Robert Graves o Simone de Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes [...]. La suma de naturalidad y humor es lo que en otras sociedades da al escritor su personería [...]. Vamos a ver: ¿Por qué no escribiría yo mis memorias ahora que empieza mi crepúsculo, que he terminado la jaula del obispo y que soy culpable de un montoncito de libros que dan algún derecho a la primera persona del singular? (Cortázar; 2010: 13).

Este posicionamiento puede observarse desde el inicio de la obra. Al abrir el libro leemos el siguiente epígrafe tomado del "Diurno doliente" de Pablo Neruda:

De distancias llevadas a cabo, de resentimientos infieles,
de hereditarias esperanzas mezcladas con sombra,
de asistencias desgarradoramente dulces
y días de transparente veta y estatua floral,
¿Qué subsiste en mi término escaso, en mi débil producto?

Si tomamos la definición directa del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, el epígrafe "resume los presupuestos del texto que preside, y anticipa su orientación general" (Beristáin; 1995: 194). Cortázar con la voz prestada de Neruda nos habla de distancias reales e imaginarias "llevadas a cabo", de esperanzas heredadas y de días transcurridos, todo esto en relación con él mismo como autor y con el libro que representa un "débil producto" de todo este conocimiento adquirido y que quizás no hace honor total a todo lo vivido para llegar a él.

Para Batarce Barrios, Cortázar alude a una “apertura inédita a través de formas de conocimiento inhabituales” (Batarce Barrios; 2002: 151). Es a partir de esta voz poética prestada que entramos a *La vuelta al día en ochenta mundos* con su materialidad heterogénea y el enigma literario que representa. Con la voz misma del autor, sirviéndose de las ideas de Robert Lebel en “*La double vie*” expresa: “Todo lo que ve usted en esta habitación, o mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca [...] Yo hubiera necesitado más palabras, es seguro.” (Cortázar; 2010: 9)

Es esta misma fragmentación y tránsito por la memoria con todas sus compuertas abiertas e imágenes lo que convierten la obra del argentino en una experimentación poco ortodoxa pero que abreva de la tradición modernista, como ya lo mencioné en un inicio. Volvamos a las tres características observadas por Hutcheon y retomadas por Alazraki para explicar la obra de Cortázar.

El primero sería **el juego con los límites entre géneros**. El texto o conjunto de ellos está construido a partir de asociaciones personales, literarias, e improvisaciones del autor que a su vez se *contienen* en múltiples discursos verbales: ensayos, citas, poemas, cuentos fragmentos biográficos y, como ya se mencionó, discursos no verbales: pictóricos, gráficos y fotográficos que convierten al texto, según Batarce Barrios, en un “instrumento de exploración global entre persona y mundo, una pujanza extra o supraliteraria que lo impulsa en una búsqueda que supera no sólo lo literario sino también lo lingüístico” (Batarce Barrios; 2002: 147).

Debido a esta diferencia entre géneros contenida en el libro y con parecido a otros de sus experimentos literarios, no existe un narrador único o autónomo que esté en control o haga el texto homogéneo. Algunas partes están narradas como si la voz del mismo Cortázar escribiera un diario personal o ensayos sobre temas cotidianos, otras están narradas por medio de personajes históricos, intertextuales o inventados que por medio de diferentes tipos de narradores toman

forma. En este sentido, como lo apunta Dan Russek, “the reader is also trapped in the textual labyrinth of loose ends, unreliable information, impossible points of view, and transgressed narrative frames” (Russek; 2015: 43).

Andreu de nuevo describe este tránsito al escribir: “en las telas que teje y desteje somos a la vez araña y mosca, Cortázar avanza con el íntimo sentimiento de no estar del todo. O de estar en todas partes” (Andreu; 1988: 134). Es así como la lectura de *La vuelta al día en ochenta mundos* no exige ni espera una linealidad. Son fragmentos de historia personal que dan la impresión de un diario o un scrapbook también. Al igual que un texto de esta índole, no está construida para ser leída en orden o completada en la primera lectura; es un texto con caminos abiertos que puede retomarse, releerse, cerrarse o abrirse prácticamente en cualquier entrada.

El lector se encuentra ante caminos múltiples en los que puede elegir diversas rutas de lectura con resultados potencialmente distintos. “A la manera de los coleccionistas rescata los objetos preciosos, no tanto por su valor extrínseco, sino como una forma de preservar aquello que en curso de la historia moderna ya ha resquebrajado” (Batarce Barrios; 2002: 152).

Este rescate no es fortuito. Cortázar utiliza las citas, la intertextualidad y las referencias para ubicarlos en un contexto diferente, mismo que dibuja su relación personal con los objetos, citas, fotografías y discursos además de enmarcar éstos en la tradición de la que los toma prestados. Sobre esto Julio Silva apunta que “todo escritor guarda textos sueltos —siempre hay un cajón de sastre. Esos textos constituyen la base de este libro. Es como poner un huevo en una incubadora, y luego sale el pollito, la gallina, el gallo o lo que sea, pero ya estaba en incubación; el hecho de imprimirlo, el texto pasa de la incubadora al ojo del lector que lo recrea.” (Luna Chávez; 2008: 52)

Basta con decir que como modelo toma y juega con el título de *La vuelta al mundo en ochenta días*, novela de Julio Verne publicada por entregas en el periódico *Le Temps* desde el 7

de noviembre (número 4225) hasta el 22 de diciembre (número 4271) de 1872, el mismo año en que se sitúa la acción. Se trata de una conocida novela aventura con unidad temática y argumental que tradicionalmente damos al género novelístico. Cortázar le da *La vuelta al día en ochenta mundos* dándonos como resultado una obra que no aspira a la unidad temática y que da la tiene el diseño editorial de haber sido publicada en el periódico por entregas.

Batarce Barrios observa que la *lectura no lineal* en *La vuelta al día en ochenta mundos* opera como un multiplicador de relaciones y sentidos, convirtiéndose en la aplicación (metafórica y "real") del principio de libertad creadora (Batarce Barrios; 2002; 148) y a su vez de la configuración del yo a través de fragmentos, porque Cortázar, como su protagonista Roberto Michel en *Las babas del diablo*: "Cre[e] que sabe mirar, si es que algo [sabe], y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más fuera de nosotros mismos" (Cortázar; 1985: 212). Esto pues todo, incluyendo la propia personalidad, se configura a partir de lo que miramos fuera de nosotros y a la vez las imágenes, fotografías, dibujos o citas seleccionan y fijan instantes de una amplia variedad de puntos de vista.

Es así como desde la apertura del libro las relaciones intertextuales y la expansión translingüística están presentes. No obstante, no sólo existe este nivel de complejidad y de juego con las herramientas del modernismo. La presencia de la imagen con diversos grados de interacción multiplica las relaciones y los posibles sentidos de lectura de la obra y muestra lo que W.J.T Mitchell llama "tensiones y resistencias" semióticas que surgen cuando los sistemas de signos contenidos en el libro chocan unos con otros (Mitchell; 1994: 285).

Así entramos en el terreno del segundo punto de transgresión que Alazraki observa en Cortázar y que encuentro de suma importancia para esta investigación: **la confrontación de diferentes discursos artísticos.**

Sobre la construcción del libro, Silva concedió una entrevista a *La Revista de la Universidad de México* en la que cuenta detalles muy interesantes sobre el proceso de edición, diagramación y colaboraciones para *La vuelta al día en ochenta mundos*. En ella narra cómo Cortázar traía los textos poco a poco y ambos buscaban las imágenes que tomaban de libros, revistas, periódicos, o cualquier material impreso a su alcance. (Julio Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos*; 1967: 7)

Algunas eran inusitadas o desconocidas, como las fotos de artistas como Julio Verne o Gardel. Otras fueron colaboraciones con artistas de la época que usualmente lo hacían de forma gratuita, pues eran amigos de Cortázar. Al final se incluyen los reconocimientos en el libro a Folon, Muchnik, Gálvez, a Pol Bury (escultor que hizo la fotografía de Cortázar), etcétera. Debido a la preocupación de la editora por los derechos de autor, buscaban que, para colocarlas en la obra, en su mayoría las imágenes fueran de dominio público.

Para Silva "La imagen abría la puerta para el texto, tenía el lado analógico. A veces, también con la imagen había que contradecir el texto." (Silva; 2017: 98) En su postura artística que congeniaba con Cortázar "toda imagen que pretende ilustrar un texto tratando de interpretarlo es inoperante." A veces un dibujo de Silva y un poema de Cortázar acababan por ajustarse, como decía Lautréamont *sobre el encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección*. Otras veces cosas aparentemente contrarias cobran sentido cuando las unes (Luna Chávez; 2008: 53-54). Al hablar de esta metodología del trabajo, en su mayoría manual, los Julios ponen aún más en evidencia que su colaboración usó herramientas que pueden asociarse con los movimientos artísticos de vanguardia de inicios del siglo XX y de la idea de la modernidad fragmentaria.

Cabe mencionar que *La vuelta al día en ochenta mundos* se gestó en 1960 en un solo volumen, como lo conocemos hoy en día en México, por la re-edición facsímil de la editorial RM

en 2010. No obstante, el tiraje de la primera edición fue sólo de pruebas y el mercado editorial los obligó a dividirlo en dos volúmenes, en un formato más pequeño y con cambios en la edición. Esta versión se publicó en 1967 para su distribución comercial.

Julio Silva cuenta cómo la edición fue una aventura que inició, dice, porque Cortázar “se quejaba de las cosas que se imprimían, primero la técnica de impresión era mala, luego el aspecto estético” (Luna Chávez; 2008: 51). Continúa explicando:

Cuando se creó la colección Biblioteca Cortázar de Alfaguara yo definí toda la colección luchando para imponer un estilo; porque si vas a editar a Julio Cortázar, se vende; no hace falta que cuides la edición. Pero para hacer una edición tienes que seleccionar el papel, cuidar la tipografía, estructurarla. Un libro es una cosa que te tiene que dar ganas de leerlo. Así comenzó la aventura con Orfila Reynal en Siglo XXI Editores, con *La vuelta al día en ochenta mundos*. Luego vino *Último round*, que pudimos imprimir en Italia donde estaba más avanzada la tecnología, y la calidad del papel nos permitía imprimir fotos. Ahora las cosas han cambiado, imprimís en América Latina como en Europa. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, por ejemplo, teníamos que encontrar algo que se adaptara a la industria, al papel (que era muy poroso) para sacar algo, pero si querías ir más allá de eso no funcionaba. Ahora todo el mundo tiene máquinas y hacen cosas muy buenas, yo lo he visto en las revistas, ahora el mundo es pequeño. Las editoriales mexicanas ya están al día, tienen todo el material tecnológico. (Luna Chávez; 2008: 52)

A partir de todos estos problemas editoriales y de las fuentes que sirvieron como repositorio de imágenes e inspiración para la construcción de *La vuelta al día en ochenta mundos*, podemos entrar en el terreno de la última característica mencionada por Alazraki sobre la obra de Cortázar y esta es *la tensión entre lo académico y lo popular* que es evidente en esta obra. En palabras tomadas de Cortázar, de la entrevista de Evelyn Picón Garfield, la mezcla de diferentes registros

académicos y populares tiene como "propósito desacralizar y quitarle a la literatura ese carácter de cosas por todo lo alto, porque ésta también tiene que ser por todo lo bajo, porque alto y bajo son referencias en una escala de valores de Occidente, pero que en este momento está cambiando y que puede ya haber cambiado para mucha gente" (Picón Garfield; 1978: 44-45).

Este tema es esencial desde el inicio de la obra, al explicar que le debe a Lester Young la libertad de alterar el título de la obra de Verne sin sentir que lo ofende. Esto pues el jazzista usa la melodía de *Lady be good* de Charlie Parker en su *Three Little Words* como "alianzas fulminantes de tiempos, y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada consideraría inconciliables" (Cortázar; 2010: 7).

Desde esta fundamentación Cortázar logra el cruce con las artes y su idea de seriedad entre la cultura popular y la literatura, que luego continuará en fragmentos como "De la seriedad de los velorios", en la que habla del "muro de la vergüenza de la literatura" sobre todo en los autores latinoamericanos, pues éstos evitan escribir "como pensaban, inventaban o hablaban en las mesas del café, o en las charlas después de un concierto o en un *match* de box" (Cortázar; 2010: 34) por miedo a que el humor no tenga cabida en la literatura y en el arte en la sociedad moderna.

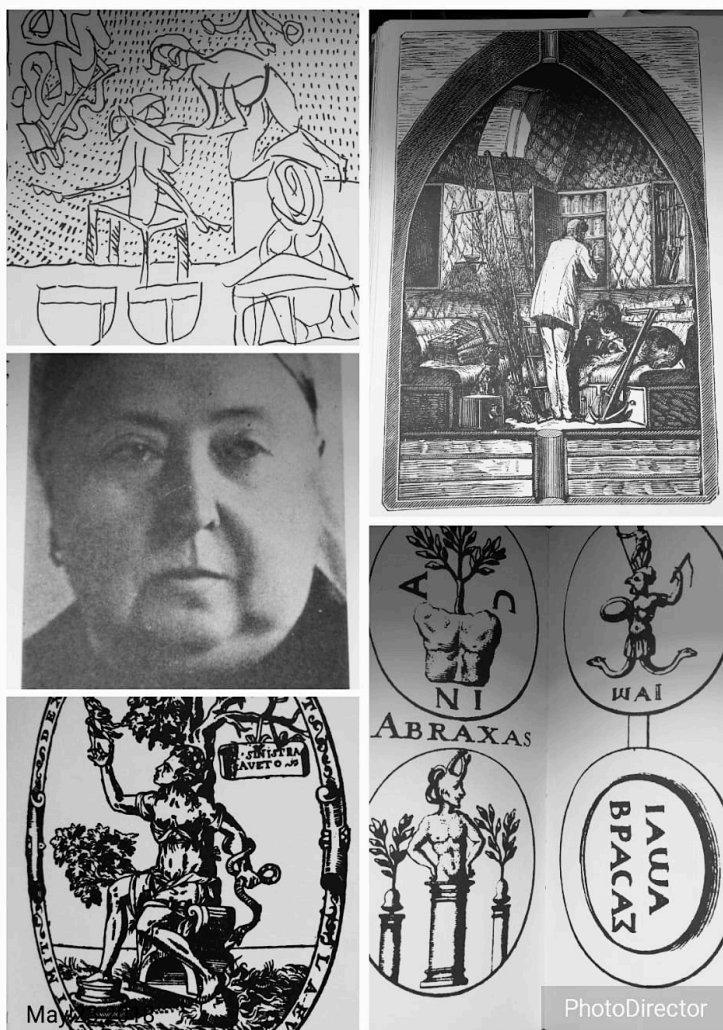
Finalmente, en esa misma entrada alude a la maestría de Shakespeare, Filloy y Max Ernst que comprenden que el humor es intrínseco a la creación. En la entrada "El noble arte", Cortázar recrea una conversación en la que le preguntan cuáles son los grandes momentos del siglo XX que le había tocado vivir, a lo que él contesta: "el nacimiento de la radio y la muerte del box. La señora [quien preguntó][...] pasó inmediatamente a hablar de Hölderlin" (Cortázar; 2010: 69). La conclusión que desde mi punto de vista da a esta problemática entre lo popular y lo académico queda con gran humor explicada en "Hay que ser realmente idiota para" en el que escribe:

Ahora que lo pienso la idiotez debe ser eso: poder entusiasmarse todo el tiempo por cualquier cosa que a uno le guste, sin que un dibujito en una pared tenga que verse

menoscabado por el recuerdo de los frescos de Giotto en Padua. La idiotez debe ser una especie de presencia y recommienzo constante: ahora me gusta esta piedra amarilla, ahora me gusta *L'année dernière à Marienbad* [...] ahora soy yo, reincidentemente yo, el idiota perfecto. (Cortázar; 2010: 108)

Con esta sentencia Cortázar marca que sólo el ir y venir entre lo "académico" y lo "popular" es el nodo de la felicidad y el autoconocimiento. Que si bien puede ser incomprendido por el mundo intelectual desarrolla una evolución constante que no deteriora el pensamiento crítico o el conocimiento, sino que intensifica y multiplica los modos de mirar y acceder al mundo. Las imágenes, que también son punto central de esta tensión entre discursos de alta cultura y popular, funcionan de la misma forma.

Algunas de ellas se toman de tradiciones formales y se modifican: un retrato con toda la solemnidad que puede representar entra en conflicto al tratarse de un recorte de un medio impreso en masa en vez de una obra única de museo. Las ilustraciones clásicas de las obras de Verne que se incluyen, o los grabados medievales, o las figuras explicativas de libros de botánica, o las portadas de discos se encuentran todos en tensión y coadyuvan a esta idea de igualdad en importancia significativa. De este modo subvierten su origen y a la vez crean estas mismas *alianzas fulminantes* que *La vuelta al día en ochenta mundos* marca como punto de partida.



Imágenes 6,7,8,9,10 páginas en orden de izquierda a derecha y de arriba abajo: 178, 116, 166, 147 y 148 *La vuelta al día en ochenta mundos*

En esta imagen podemos ver una muestra de los diversos tipos de reproducciones y fotos contenidas en *La vuelta al día en ochenta mundos*. La primera a la izquierda (imagen 6) es un dibujo de Julio Silva para el cuento: “La caricia más profunda”. El retrato mostrado en el recuadro central a la izquierda es una fotografía tomada de un periódico sobre el caso de *Jack the ripper* (imagen 8). En la parte superior derecha vemos una ilustración para el cuento “De la tierra a la Luna” de Julio Verne (imagen 7). Abajo a la izquierda vemos una figura que representa una alegoría tomada de una tipografía renacentista conocida como *Dextra vincit, laeva permit* que

representa un hombre luchando contra el mal del mundo para alcanzar la virtud (Tervarent; 1997: 401) (imagen 9). Finalmente, en el extremo de abajo a la derecha podemos observar algunas representaciones Basilideanas del dios Abraxas (imagen 10). Las implicaciones y fuentes de extracción de cada una modifican, por supuesto, las lecturas del texto y hacen evidente la relación entre la alta cultura y lo popular. Asimismo, provocan un juego y un choque de tiempos en la narración. Las relaciones y conexiones que se crean, promueven, gracias a la fotografía, "la fusión de diferentes tiempos y diferentes espacios en un solo instante" (D.F. Curley) (Campbell; 2010: 73).

En conclusión, podemos decir que *La vuelta al día en ochenta mundos* es un texto en que se experimentan los bordes, la fragmentación y la mezcla de discursos tanto artísticos como alta cultura y populares. Este crisol de contenidos la vuelve una obra compleja y crea aperturas en la lectura que modifican desde la base nuestra concepción de literatura: observación, unidad, decodificación y autocontención. Como expresa María Negroni, "el mundo que consigue erguirse en Cortázar utiliza el vértigo (que por supuesto también es verbal) como trampolín para invertir y complejizar cualquier noción convencional de la realidad, para iluminarla de su propia oscuridad. Sus relatos son sobre todo, instrumentos para pensar" (Negroni; 2015: 203-204).

En este orden de ideas, *La vuelta al día en ochenta mundos* experimenta con la idea de enciclopedia o almanaque y lleva estos conceptos a terrenos literarios e interartísticos, que a su vez ponen en juego elementos de edición, selección de material y apropiación de otros medios como el periódico, las revistas u otros libros y su vinculación con el yo autoral. En el sentido en que Campbell expresa la convivencia de medios en una obra, puede decirse que en *La vuelta al día en ochenta mundos* el artista visual y

el escritor se sitúa[n] ante un fenómeno de la memoria y del tiempo: una placa que convoca en un instante detenido, y a primera vista, todas las asociaciones (el paso de los años, la

identidad personal, el desvanecimiento de la infancia, la convivencia con hombres y mujeres de otro siglo, la supervivencia de seres extinguidos) que ha procurado la literatura (Campbell; 2010: 70).

Esta obra es producto de una compleja colaboración entre Julio Cortázar y Julio Silva en la que ambos se observan el uno al otro como creadores. Para llevar a cabo este trabajo usan herramientas y técnicas propias de las vanguardias, pero llevadas a otras latitudes, a modo de que estos discursos ya construidos generen nuevos espacios críticos, principalmente en Latinoamérica. El modo de llevar a cabo este trabajo en conjunto es cercano a la idea de Mitchell al señalar sobre las colaboraciones visuales y literarias que “[a] collaboration is also embedded in a complex field of heterogeneities than can never be quite accommodated to traditional dialectical forms of aesthetic unity. We don’t find a Coleridgean “multeity in unity”, but something more like a multeity of glimpses of unity” (Mitchell; 1994: 316).

La vuelta al día en ochenta mundos constituye la búsqueda para crear una memoria personal que incluya las influencias del mundo a través de muchas otras voces de los autores, diarios, teorías, recuerdos y fragmentos del mundo que los configuran como personas y como artistas. Estas influencias permean el libro y por instantes se vuelven la voz misma de Cortázar o Silva para hablarle a los lectores/observadores que reconfiguran las significaciones a través de estas menciones, canciones o imágenes con todas las *alianzas fulminantes* que crean a su paso por la obra.

V. Traducciones/*Translations*. Un viaje para la reconstrucción de memorias en *Nox* de Anne Carson

Para el momento en el que se gestó *Nox* (2010) de Anne Carson no quedaban dudas de que el estilo contemporáneo y posmoderno estaban en boga. Es por ello que la materialidad de *Nox* (2010) de Anne Carson es complicada. Para Graciela Speranza en su libro *Cronografías*, *Nox* representa una “forma singularísima de relato, más afín a la liabilidad topológica de un papel estrujado que a la linealidad rígida de la geometría” (Speranza; 2017: 71). Al usar conceptos como *topología* por sus raíces griegas *topos*, 'lugar', y *logos*, 'estudio' o la descripción: *linealidad rígida geométrica*, Speranza crea un paralelo entre la lectura de *Nox* y la idea del estudio de un lugar en este caso, problemático o poco circunscrito. Asimismo, llama a esta obra una “forma singularísima de *relato*” descripción que hace ruido con las reseñas sobre *Nox* en las que la catalogan como un poema; o quizás hace ruido, más bien, con las concepciones generales de lo que un poema tradicionalmente implica.

Eduardo Moga, por su parte, apunta sobre Carson que, “el interés –y el inconveniente– de su poesía radica en el hecho de que su autora carezca de sentido lírico, aunque la adornen muchas otras virtudes intelectuales” (Moga; 2008: 1). El crítico español indica que la poesía de la canadiense es “una poesía en lucha constante por ser poesía: que busca, en las profundidades de la formación clásica de su creadora, en el laberíntico mundo de la cultura, en el orden abstracto del pensamiento, el humus donde arraigar” (Moga; 2008: 1). El problema sobre cómo concebimos lo poético y la idea de *arraigo* como espacio u origen para entender la estética de Carson se manifiesta en dichas palabras. Moga apunta también que su falta de oído y su austeridad emocional:

se avienen a la perfección con el canon posmoderno, porque obligan a la canadiense a hibridar de continuo los géneros, a sustituir el discurso lírico por artefactos figurativos o

peroratas filológicas, que se erigen, por su estricta presencia, en verdad poética. El bucle que consiste en no poder hablar sin ser consciente de que se habla, constituye otro rasgo específicamente posmoderno (Moga; 2008: 1).

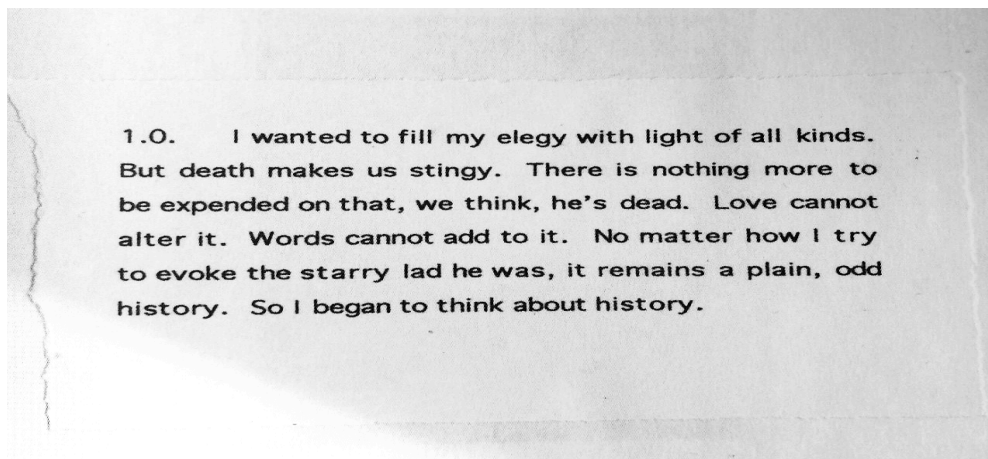
Antes de leer estas posiciones sobre la lectura de Carson me enfrenté a *Nox*, que en contenido me parece un *atlas personal* como al que se refiere Didi-Huberman leyendo el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, es decir,

una forma visual de conocimiento [...] reunido en un volumen, generalmente un libro de imágenes, y cuyo destino es ofrecer a nuestros ojos, de manera sistemática o problemática- incluso poética a riesgo de errática, cuando no surrealista- toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por *afinidades electivas* como decía Goethe (Didi-Huberman; 2010: 2).

En el fragmento anterior podemos observar cómo el concepto de *atlas* permea en otros terrenos del conocimiento humano y puede volverse incluso poético. En *Nox*, a mi parecer, se replica la idea de crear una *forma visual de conocimiento* a partir de *reunir en un volumen*, en este caso *problemático* y *poético*, un libro impreso, que a su vez es un facsímil. Dice Carson en la contraportada: "a replica of it, as close as we could get."

Se le describe en todos los sitios en los que venden el libro: por publicistas, críticos, páginas en línea y por la misma Carson en la tercera entrada de *Nox* como una *elegía*, al escribir "I wanted to fill my elegy with light of all kinds. But death makes us stingy". De este modo, desde la apertura del libro se nos pide mirar y leer *Nox* como un libro de poesía.

Para seguir con la descripción de su singular materialidad consideremos que *Nox* viene en una caja. Esta decisión representa de forma física el ataúd mismo del hermano muerto al que está dedicada la elegía.



Nox. s/p. Fragmento con la mención directa de la palabra elegía como descripción de la obra

El poemario está impreso en un solo pliego que debe desdoblarse para ser leído. Su presentación, como podemos ver en el ejemplo anterior, es de recorte, fragmento encontrado o diccionario. *Nox* contiene: “textos propios y ajenos [que] se alternan en la única página plegada con fotos familiares, dibujos, retazos de cartas, sobres y estampillas para alumbrar una mezcla inclasificable de poesía, ensayo, autobiografía y *collage* que se trama por mera disposición de fragmentos.” (Speranza; 2017: 71)

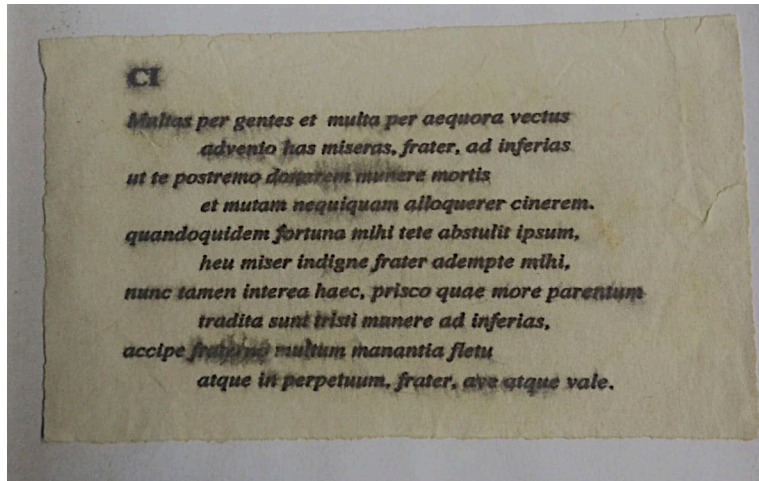
Es para mí la colección de un viaje, un epitafio, un libro de autor y una compleja metáfora/traducción de la memoria y la reconstrucción, ficcionalización de la misma. Es, en resumen, un ejercicio de la “memoria imperfecta llamada imaginación” mencionada por Borges.¹² Michael Wood explica sobre esto “que es imperfecta por su condición humana, pero leal a lo que ha ocurrido, por muy esquivo que pueda ser. Imaginar el pasado no es inventarlo

¹¹ Uso en esta tesis fotografías tomadas directamente del libro de Carson en vez de transcripciones para hacer notar el formato que guardan dentro de la obra. A lo largo de esta sección de la tesis, y sobre todo en los ejemplos sobre poemas, estas se volverán un poco ilegibles, esto es un reflejo de lo que la poeta hace intencionalmente en su elegía. Decidí hacer transcripciones de los mismos en las notas a pie de página.

¹² En su artículo sobre traducción “Creaciones Traicioneras” Michael Wood habla sobre la cita “discretamente desleal” de Borges de una sentencia de Rudyard Kipling: “acabo de descubrir el principio absoluto sobre el cual se basa nuestra memoria falsamente llamada imaginación.” Borges escribe: “en aquel instante descubrí los principios de la memoria imperfecta llamada imaginación.” (Wood; 1993: 185)

sino encontrarlo y el pasado mismo parece un texto traducido persistentemente.” (Wood; 1993: 185)

Simplemente a partir de esta descripción inicial podemos vislumbrar que gran parte de la lectura de *Nox* se ciñe al cómo entendemos los conceptos de *libro*, *traducción*, *viaje*, *poesía*, *fragmento*, *memoria* y otros conceptos como *familia*, *hermano*, *reconstrucción* y *muerte*. Sin embargo, Carson no utiliza palabras del día a día para explicar este fenómeno de expansión de sentido. *Nox* abre con el *Poema CI* de Catulo en latín:



Nox. s/p. Fragmento del poema latino 1¹³

La poeta se vale de esa pieza para construir un diccionario de palabras en latín en el que el significado, uso, etimología y relación con la elegía son puestos en página hábilmente con ejemplos fotográficos, cartas o textos sobre su propio hermano. Speranza apunta sobre esto, que “[...] la traducción al inglés del poema avanza como en cámara lenta en las caras pares del

¹³ CI.

Multas per gentes et multa per aequora vectus
advenio has miseris, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam alloquerer cinerem.
quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
heu miser indigne frater adempte mihi,
nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fletu,
atque in perpetuum, frater, ave atque vale.

acordeón, con las entradas de cada una de las palabras latinas, ilustradas con ejemplos y citas solapadas que también evocan oblicuamente al hermano. La analogía performativa es trabajosa pero clara.” (Speranza; 2017: 72)

Así tenemos la explicación de conceptos como: *multas, per, et, gentes, aequora, vectus, advenio, miseris, frater, inferias, ad, postremo, donarem, munere, mortis, mutam*, etcétera. Estos conceptos no son azarosos; representan la *traducción en cámara lenta*. Palabra por palabra el *Poema CI* de Catulo toma cuerpo, sentido y significado en inglés. Además, el poema mismo de Catulo es también una elegía por la muerte del hermano del poeta en Troya que escribe al visitar la tumba de éste en Britania, su tierra natal.

Este pretexto, de inicio tomado por Carson, está íntimamente ligado con la experiencia propia, específicamente con *la idea del viaje con el solo propósito de visitar una tumba* que se cree fue la inspiración para la escritura del poema de Catulo (Arcaz Pozo; 1996: 10). También se unirá a este juego de espejos la idea de tierra natal, la posición de la voz poética y el personaje al que se dedica la elegía.

Carson está en el mismo sitio de pérdida que Catulo con cientos de años de separación. La poeta debe igualmente viajar para encontrar objetos que le permiten recordar a su hermano y darle sentido con palabras a los ritos funerarios que de alguna forma se conectarán con la idea de lugar de origen. Sin embargo, para ella no podrán volver del todo. La tumba de su hermano está y su vida fue vivida lejos de la poeta, del otro lado del océano, y para representarla sólo tiene una caja con algunas cartas, fotografías del álbum familiar, sobres, estampillas, fragmentos e ideas sobre quién fue su hermano. Es una situación similar a la que Rebeca Pardo narra sobre Boris Lehman, en el momento en que se da cuenta de que lo único que le queda de sus padres es una fotografía y “contentarse con eso, reconstruir alrededor de una ruina, de todas las historias ausentes y olvidadas, para realizar un trabajo paleontológico” (Pardo; 2005: 222).

Esto se refleja en la propia manera de Carson de percibir el *álbum familiar*. Ella misma se da cuenta de que jamás había notado o no tiene memorias de los acontecimientos captados en ciertas fotografías en las que aparecen tanto ella como Michael, como en las que él aparece golpeado o con vendas. Al respecto ella expresa: "I didn't notice that until I got the photographs out to make the book, I was struck by the fact that he always has a broken arm or a bandage on his leg. I don't remember all those injuries but there it is." (Wechtel-Carson; 2014). En la misma entrevista, después de ser inquirida en torno al significado de la palabra *secreto* en una línea dentro de *Nox* que dice "Always comforting to assume there is a secret behind what torments you" la poeta responde:

A secret—meaning something that would make sense—the answer rather than just all these bits. I mean, most of us, to be honest, are just a collection of bits that don't make sense. It's a nice idea that there's a coherent self in each of us with a story that another person could tell but it's a fiction. And with somebody like my brother, you really come up against that fiction. Because he did not want to be known. I think that must be the difference because even though all of us might be these fragments that are a fiction, we try to present narratives that make it seem to have coherence. (Wachtel-Carson; 2014)

La poeta expresa con palabras algo que ya Barthes había escrito, que la realidad es sólo una contingencia que armamos a través de ficciones: "Impotente frente a las ideas generales (frente a la ficción), su fuerza, no obstante, es superior a todo lo que puede, a lo que ha podido concebir el espíritu humano para cerciorarnos de la realidad, pero al mismo tiempo esa realidad no es mas que una contingencia ('así sin más')." (Barthes; 1990: 151)

En el caso de *Nox*, esta otra voz o figura autoral, si podemos llamarle de esa manera, será a partir de Catulo, cuya vida, Carson como profesora y traductora de lenguas clásicas, conoce mejor que la de su hermano Michael. Carson se propone construir un diccionario sobre la

pérdida, pero a la vez juega con los bordes y la autocontención siempre atribuida a los conceptos. Pardo explica esta situación de alienación de la propia existencia de uno mismo o de los seres queridos en el momento en que se nota que la memoria empática o la memoria después de la muerte se vuelven insuficientes para leer algunas imágenes, pues éstas pueden incluso no responder a ningún recuerdo. Es el momento de inflexión en el que de acuerdo con Pardo “los artistas comienzan obras (generalmente *works in progress*) que los llevan a deconstruir su vida en una serie de pautas reconocibles” (Pardo; 2005: 222).

Para entender mejor la organización de *Nox* es necesario utilizar un tipo de concepto mucho más abierto y flexible, quizá cercano a lo que Mieke Bal en *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide* llama: “intersubjectivity tools that offer miniature theories and help us with the analysis of objects, situations, states and other theories (Bal; 2002: 22). Para Bal, al igual que para Carson, los conceptos no están ni completamente fijos ni son tampoco ambiguos del todo, sino que representan en sí un “territorio para ser viajado.” El significado siempre va de un lado a otro entre lo semántico y la intención comunicativa. Estos viajes incluyen el origen, la tradición y el contexto, y son a su vez procesos que siempre necesitan de lecturas múltiples para ser comprendidos o incomprendidos (dependiendo de la disciplina en la que se use el concepto) (Bal; 2002: 23-34). Mieke Bal problematiza, por ejemplo, la palabra “texto” que es “a word from everyday language, self evident in literary studies, metaphorically used in anthropology, generalized in semiotics, ambivalently circulating in art history and film studies, and shunned in musicology, the concept of text seems to ask for trouble.” (Bal; 2002: 26)

Así nos explica que un concepto *viaja entre significados*, se acopla, modifica o cambia nuestras perspectivas. En *Nox* la búsqueda de Carson es, a la vez, este viaje, el real, el que tuvo que hacer después de la muerte de su hermano desde Toronto hasta Copenhague, y el viaje interior que se decanta en la escritura de una memoria acerca de alguien que hacía años no

conocía, pues éste había huido de la tierra natal, perseguido por la ley, desde los quince años para no volver a verse. La escritura de la elegía, además plantea la dificultad de mostrar los vacíos de memoria evidenciados a través de las fotografías. Al igual que Barthes al plantearse la reconstrucción de su madre a través de una fotografía, Carson busca una reconstrucción en la que “sólo l[o] reconoc[e] por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser y, por consiguiente, dejaba escapar su totalidad” (Barthes; 1990: 119).

Es, en este sentido, el concepto propio de *hermano* lo que no puede asir del todo. Debe recordarlo, reconstruirlo y en este ejercicio ficcionalizarlo y, por qué no, reconciliarse con su imagen reconstruida. Carson escribe sobre esto:

llegué a pensar que la traducción es como una habitación, y no precisamente una habitación desconocida, en la que uno avanza buscando el interruptor de la luz. Creo que nunca termina. Un hermano nunca termina. Merodeo en torno a él. No termina [...] de merodear en torno al sentido de una palabra, merodear en torno a la historia de una persona. Es inútil esperar un fogonazo de luz. Las palabras no tienen un interruptor. Apenas unos breves raptos en la oscuridad (Speranza; 2017: 82-83).

Estos *raptos en la oscuridad* parecen dejarnos sólo fragmentos a la vista. Este es otro concepto esencial para entender *Nox* pues éste parece la unión de fragmentos encontrados para darle significado al origen y la trayectoria. Muy parecido a lo que Bal hace para explicar cómo es que un concepto viaja entre disciplinas, Carson explica cómo el pasado permea en nuestras formas de lectura, configuración, traducción y entendimiento de los conceptos.

En la entrevista “Ancient Words, Modern Words: A Conversation with Anne Carson” la autora habla sobre *Nox* y la importancia que lo visual tiene en su vida. También especifica que de niña ella prefería el dibujo sobre la poesía y parecían dos cosas completamente separadas hasta que a través de la *mística del fragmento* con la que se transmitía la tradición griega encontró las

correspondencias entre las artes: "When I discovered Sappho at age fifteen, the physicality of ancient poetry (transmitted via the mystique of the fragment) fitted easily into this aesthetic, Greek letters themselves, the first time I saw them, seemed to me fantastic drawings." (Carson; 2014: 37)

De este modo, Carson une la idea de fragmento, concepto y reconstrucción en esta obra. Es un texto visual que se pregunta sobre el origen de las palabras que es para ella fundamental. En la misma entrevista antes mencionada habla sobre las traducciones de Catulo y las entradas de diccionario contenidas en *Nox* y apunta: "etymology is the place where I begin any research. The story of how a word began to mean what it means is a point of entry to everything else about it" (Carson; 2014: 37). Es justo en este punto cuando para mí es esencial empezar a hablar de poesía.

"Sólo se llamó a las cosas por su nombre verdadero cuando se les vio bajo su verdadera forma. Al principio sólo se habló en poesía" (Rousseau; 1996: 19); así abre Jean Jacques Rousseau el segundo capítulo de su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Después continúa: "[...] una expresión puede ser figurada antes que tener un sentido propio, pues la figura sólo consiste en la traslación de sentido" (Rousseau; 1996: 19). Esta *traslación de sentido*, es decir, este cambio o desplazamiento de un significado a otro del que nos habla el autor, se entiende bajo la idea de *trasposición*, no sólo de palabras sino de ideas. Explica pues, que por ejemplo la idea de "gigante" fue una "imagen ilusoria ofrecida por la pasión, el lenguaje que le respondía fue también el primero en ser inventado; luego se convirtió en metafórico" (Rousseau; 1996: 20).

Sobre *Traslación/ trasposición/ traducción* podemos decir que, tomando en cuenta la metodología de Carson de utilizar la etimología para explicar el origen, tendrían en común el prefijo "tras", es decir, *a través de, al otro lado de*, todos ellos siendo, como en la idea de Rousseau, metáforas del viaje que representan, esto es, un movimiento real, semántico, semiótico

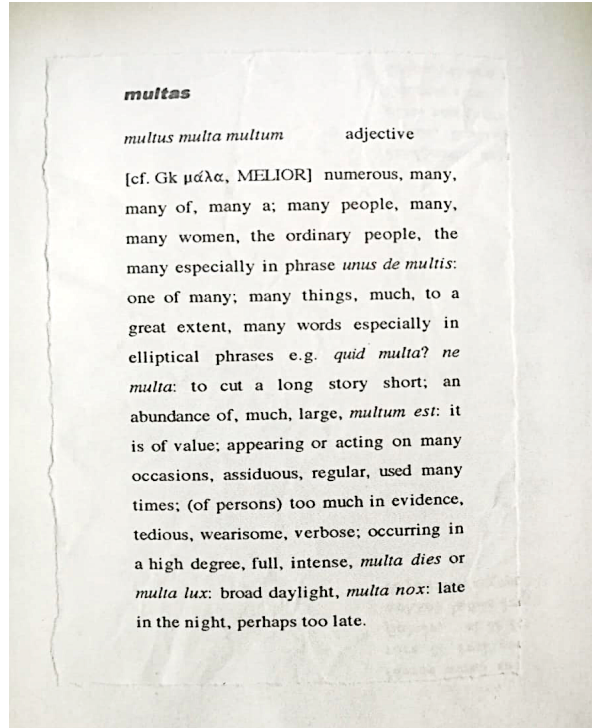
o de lenguaje. *Nox* dentro de su materialidad y metodología usa los tres conceptos antes mencionados.

Carson usa la *traslación*, mediante la construcción de diferentes significados para el mismo concepto aplicado a distintos momentos de la vida y por lo tanto *desplazando* sus significaciones a diversos ejemplos. Françoise Palleau-Papin en su ensayo "*Nox: Anne Carson's Scrapbook Elegy*", además de usar en el título el guiño al mismo mecanismo ya antes explicado para la construcción de *Nox*, el *scrapbook*, también entra en materia de lo que la traducción representa en el libro y lo une incluso a la idea de *work in progress* e hipermediación, según él:

to understand the poem, we must understand more than the sum of its words. Like the printing technology and the media that are presented visually but not as objects of discourse, *we need to understand a process*, a set of functions at work, syntax in language as well as in technology. We need to connect. In the narrator's mind, the page under translation is one in a web of words available "in the dark" that each branches off to other sets of connections, a web revealing an arborescence of connectivity rather than a linear, hermeneutic progress. The translator gropes with translation hurdles as she assembles her scrapbook on her brother. Her scrapbook, that includes her translation, suggests possible links like a web page, but unlike a web page, it freezes the possibility of the click and leaves any further connections to the reader's active reading. (Palleau-Papin; 2014: 7)

Sin embargo, este lector activo del que Palleu-Papin habla no se queda sólo en la imposibilidad de dar *click* a las diferentes ventanas presentadas. Carson juega con las múltiples posibilidades de interpretación de cada palabra y en cada entrada de diccionario que propone, por ejemplo, señala las múltiples significaciones de la palabra en torno al concepto central de *Nox* que es la *elegía*. Es decir, cada concepto se explica en sus múltiples acepciones pero siempre relacionadas con la pérdida. De este modo crea un movimiento dentro del concepto mismo que permite generar la

idea de elasticidad: cada palabra se mueve dentro de todas sus significaciones en la misma oración.



Nox. s/p. Fragmento -Multas- 1¹⁴

En este sentido, no busca la univocidad de significado sino una *traslación* del mismo, como los planetas que giran en una órbita definida. Busca mostrar la historia misma de la palabra y sus usos en relación a la construcción de la *elegía*. En este caso *multas* implica al mismo tiempo

¹⁴ Multas
multus multa multum adjective
[cf. Gk μάλα, MELIOR] Numerous, many,
many of, many a; many people, many,
many women, the ordinary people, the
many especially in phrase *unus de multis*:
one of many; many things, much to
a great extent, many words especially in
elliptical phrases e.g. *quid multa? ne
multa: to cut a long story short*; an
abundance of, much, large, *multum est*; it
is of value; appearing or acting on many
occasions, assiduous, regular, used many
times; (of persons) too much in evidence,
tedious, wearisome, verbose; occurring in
high degree, full, intense, *multa dies*, or
***multa lux*: broad daylight, *multa nox*: late
in the night, perhaps too late.**

muchas personas-palabras, una de muchas personas, uno de muchos, gente ordinaria, hacer corta una historia larga, mucha evidencia o demasiado tarde.

La *trasposición*, por otro lado, también se observa en los conceptos, pero más allá de las palabras en la inclusión de imágenes fotográficas, recortes e incluso las palabras mismas cuando son tratadas como dibujos. Todos estos elementos *literalmente* puestos en la misma página, ejemplifican y expanden las ideas abordadas en cada concepto. De este modo, *traspone* explicaciones y reconstruye la memoria, siempre fragmentada, pero generando en totalidad la ilusión de unidad.

En las dos primeras imágenes que aparecen en *Nox* (ver imagen 2 e imagen 5 en la página 55 de esta tesis) observamos fotografías extraídas del álbum familiar y en ambas se distingue a la poeta en compañía de su hermano Michael en actividades cotidianas. Estas mismas imágenes son *traspuestas* por Carson en los conceptos de *multas, gentes* del poema de Catulo con y el no incluido en el poema latino, *autopsia*.

Hablemos de la primera fotografía que podemos relacionar con el primer concepto: *multas*. Esta imagen muestra a la poeta de niña con su hermano en la sala familiar. Ambos niños miran de frente y el contraste del interior de la casa familiar con el exterior brillante es evidente. Este tipo de fotografía es común en los retratos y puede encontrarse en los álbumes de familia en muchos países¹⁵. En ese sentido representa perfectamente a la *gente ordinaria* que propone como

¹⁵ Rebeca Pardo Saínz estudia en su artículo académico. "La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar" señala algunos antecedentes de las poses en los álbumes familiares y cómo éstos se relacionan con la historia de la fotografía familiar. Sus inicios en cuanto a composición debemos buscarlos en la pintura, los retratos de personajes y grupos familiares que sólo estaban al alcance de los miembros de las familias de clase alta. Con el daguerrotipo se amplió el grupo social de personas que podían obtener un retrato que, como dice Charles Williams, solía ser: "normalmente en ocasiones especiales como bodas donde se observaba una atmósfera seria y dignificante. La respetada naturaleza de la fotografía, la elegancia de los muebles del estudio y el pensamiento de que se estaba creando una imagen permanente provocaba una atmósfera tensa y los retratos resultaban rígidos porque la velocidad de la película era relativamente lenta, exposiciones muy largas se hacían necesarias lo que requería que los retratados permanecieran quietos por largos periodos de tiempo". El retrato fotográfico, en sus inicios, se realizaba en el estudio del fotógrafo (algunos eran estudios de pintores acondicionados para el nuevo negocio) y los largos tiempos de exposición obligaron a emplear unos aparatos rígidos para impedir que el fotografiado se moviera durante el tiempo de

acepción de *multas*. La presencia de su hermano, a quien se dedica toda esta obra, refleja el *uno de muchos* de la misma palabra y muestra a la vez la posibilidad fotográfica de *hacer corta una historia larga* a través del fragmento inmovilizado que representa. Esta fotografía genera la idea misma de obtener *mucha evidencia, demasiado tarde* y sin embargo, ahí presente y por ello persistente, quizás cercano a la idea de Benjamin de que sólo puede asirse el recuerdo que en la imagen se reconoce. "The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never to be seen again. For every image of the past that is not recognized in the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably" (Benjamin; 1968: 255)

Entremos en materia de la segunda imagen presentada. Rebeca Pardo Sainz hace un recorrido acerca del estudio de Charles Williams en el cual apunta que:

los cambios que el impresionismo introdujo en la pintura en la segunda mitad del siglo XIX con retratos de gente común en situaciones normales se produjeron en la fotografía a principios del siglo XX [...] Esto hizo que las poses y la apariencia de los retratados fuera más relajada e informal al mismo tiempo que el fondo de la imagen cobre importancia (Pardo Sainz; 2006: 10).

Estos cambios son evidentes en la segunda fotografía de *Nox*, en la cual, incluso a primera vista, podemos notar que tiene una composición más compleja. En ella podemos ver a Carson sentada al pie de la ventana en el fondo y en el centro de la fotografía, a la derecha podemos ver a su hermano Michael, junto a su madre. La profundidad de campo es amplia y podemos ver nítidamente la construcción que alberga la casa familiar, todos están frente a ella pero dándole la

exposición. Esto provocaba una severidad en los retratos y una rigidez en las posturas que restaba naturalidad a los retratos, aunque los investía de cierta nobleza o elegancia. Los rostros serios, los modelos sentados o apoyados de manera que pudieran mantener la postura son algunas de las características generales de estos primeros retratos. (Pardo Saínz; 2006:8-9)

espalda, las siluetas de los actores se encuentran lejos del objetivo de la cámara y por lo tanto parecen pequeños en relación al encuadre.

La fotografía es tomada por el padre de la poeta, es de él de quien podemos ver la sombra reflejada en la nieve del piso en el primer plano. El tamaño de la sombra eclipsa las otras figuras en la imagen. A pesar de ello, los detalles de su cara u ojos no son visibles. Irónicamente el padre es el ojo que observa a través de la cámara y su mirada está de frente a todo el paisaje que incluye a su familia. La entrada del diccionario junto a esta imagen es la única palabra que se explica y que no procede del poema de Catulo. Ésta dice: "1.2 Autopsy is a term historians use of the "eye witnessing" of data or events by the historian himself, a mode of authorial power. To withhold this authorization is also powerful." (Carson; 2010)

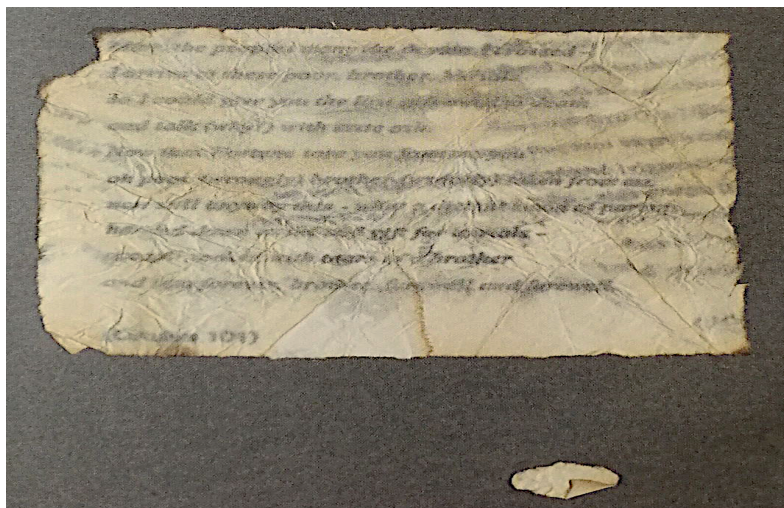
Con esta descripción el padre mismo se convierte en el testigo visual de ese momento de la historia familiar y al mismo tiempo el autor de la fotografía, equiparando ese instante a la autopsia no sólo de Michael, sino de la poeta misma y de su madre con relación a la muerte de su hermano. Con todos estos ángulos Carson *traspone* los significados de la imagen y de la palabra para crear un concepto complejo, que incluye como referente sólo ese preciso momento de la historia que la fotografía refleja. La presencia de la imagen fotográfica es entonces representación de:

[...] nuestros panteones personales [que] tienen la forma de un álbum fotográfico y la fotografía no sólo impregna nuestra memoria y la historia en la que estamos situados sino que además —como el espejo de Mefistófeles que muestra al doctor Fausto la forma del Ideal y retiene las imágenes— es capaz de mostrarnos la figura instantánea, si no la presencia concreta, de una forma fugaz, y por fugaz ideal—(Campbell: 2010; 71).

Finalmente entramos en materia de la *traducción*. Como ya lo mencioné al inicio, cada palabra en el diccionario de Carson es una *traducción en cámara lenta* del poema de Catulo. No obstante,

este ejercicio es cercano al primer concepto de *traslación*, pues no busca en su significado la palabra exacta o más cercana de la lengua de origen a la lengua meta sino una reconstrucción de los usos de la palabra en torno a la *elegía*.

Asimismo, se puede hablar de *traducción* tanto de los conceptos a imágenes (fotografías, recortes, estampas), es decir, traducción entre medios, como de la traducción de los momentos precisos de la vida del hermano muerto con relación a la etimología y usos de la palabra latina, sin olvidar que todo esto se hace para lograr finalmente la traducción de una lengua a otra, que se ejemplifica con la traducción completa al inglés del *Poema CI* de Catulo al cierre del libro. Recordemos que la versión latina fue utilizada como punto de inicio de la elegía. De esta forma, Carson ejemplifica materialmente los avatares, investigación, viaje entre medios y conceptos que la tarea de traducción implica.



16

¹⁶ **Catullus 101**

Many the peoples many the oceans I crossed --
I arrive at these poor, brother, burials
so I could give you the last gift owed to death
and talk (why?) with mute ash.
Now that Fortune tore you from me, you
oh poor (wrongly) brother (wrongly) taken from me,
now still anyway this -- what a distant mood of parents
handed down as the sad gift for burials --
accept! Soaked with tears of a brother
and into forever, brother, farewell and farewell.

Catullus (translated by Anne Carson in Nox)

Nox. s/p. Traducción en inglés por Anne Carson del poema de CI de Catulo. Se nota la ilegibilidad de las líneas que se discute en el análisis.

No obstante, es interesante observar cómo la traducción final del poema se vuelve un fragmento ilegible que sólo puede reconstruirse a partir de las palabras por separado exploradas durante todo el libro. Es decir, el hermano mismo nunca pudo ser reconfigurado en totalidad por la poeta. Con el peso del tiempo, los fragmentos le dan cuerpo y significado, volviéndose quizás más importantes que la traducción misma. Speranza apunta,

[...] más que intentar figurar el tiempo de una vida acumulando detalles, más que cifrarlo en el pormenor elocuente, más que facetarlo en el *collage* de fragmentos o condensarlo en la única página plegada, Carson quiere “mostrar la verdad, dejando que se vea oculta, logro resignado del poeta en duelo con las palabras. “Fracasa otra vez. Fracasa mejor”, escribió Beckett en uno de sus últimos relatos. Lo que dura, parece decir *Nox* a fin de cuentas, es el fracaso, el esfuerzo en vano de la memoria, el duelo, la traducción, la poesía, el lenguaje. (Speranza; 2017:117)

Este duelo de palabras y el fracaso constante para reconstruir son elementos fundamentales en *Nox*. El cierre de la elegía con la ilegibilidad en la lengua traducida habla mucho del viaje de la poeta para configurar el sentido. Es quizás el fragmento, lugar de acceso para las lenguas clásicas, algo más total y contundente que la simple traducción terminada y con ilusión de totalidad. Para Carson las palabras *sin interruptor* y que por momentos dan *raptos en la oscuridad* son todo lo que hay y las herramientas con más posibilidades para explicar la vida, la muerte o la propia verdad, y sin embargo, no son suficientes.

En conclusión, con más conocimiento de causa podemos aproximarnos a la complejidad que *Nox* de Anne Carson representa. La dificultad de esta obra no sólo estriba en su materialidad poco ortodoxa sino en sus ambiciones poéticas e históricas. *Nox* pretende un diálogo con la

tradición latina de la elegía, tomando como ejemplo, punto de inicio y de cierre el *Poema CI* de Catulo y el mundo contemporáneo. Catulo se convierte en un reflejo de la situación de Carson al proponerse escribir una elegía en la que el concepto de *viaje* real y conceptual son esenciales. Carson transita a través de las memorias fragmentadas intentando darles, a través de los conceptos latinos, una unidad que la ayude a comprender y trascender la pérdida.

No obstante, en el cierre de la elegía, quizás la conclusión más acertada es que el viaje mismo, con todos los fragmentos y cabos sueltos que implica, es lo que realmente importa pues es su construcción la que puede utilizarse para dar otras lecturas de las mismas situaciones o conceptos en lugares móviles. La traducción final es siempre borrosa. El contenido real está en la traducción *en cámara lenta* que permite abrir los horizontes, usos y orígenes de las palabras para aplicarlos a diversos momentos, espacios y situaciones que son verdaderamente el sitio donde cada palabra cobra significado.

En este sentido, *Nox* sí responde tanto al álbum como al *scrapbook*, así como a la idea de *Atlas Personal* de Didi-Huberman, pues la lectura de esta elegía no está tratada como una obra lineal que pretenda una evolución cronológica sino más bien puntual en la que las palabras son móviles, abiertas y pueden significar de formas diferentes en cada lectura. Anne Carson transita estos espacios de las palabras a través del viaje y la reconstrucción creando así una cartografía abierta para el lector/visitante que pondrá en juego su entendimiento del lenguaje poético, el origen del juego de *mise-en-abyme* metafórico que *Nox* representa.

Conclusiones. Fragmentaciones del discurso: El recorte de la realidad

Los estudios de comparatística están a la vanguardia en el campo literario, pues permean las fronteras imaginarias de la disciplina para hacerla más compleja y permiten relaciones que antes parecían descabelladas o fuera de canon literario. Esta propuesta se llevó a cabo a partir de una metodología *interdisciplinaria* e *intermedial*, en la que el *inter* hace énfasis en la idea del *mensaje* que se encuentra cruzando los límites de un medio a otro, de una disciplina a otra y precisamente encontrando su existencia en ese movimiento. Esto se vio reflejado en el uso de conceptos, abrevando de diversas disciplinas para dar lectura a obras literarias. El resultado es que se ponen en evidencia las características compartidas, los vínculos y las posibles relaciones entre ellas. Promueve, además, que estas comparaciones rompan paradigmas binarios que más que ayudar a la crítica reducen su margen y posibilidad de acción. Una de estas potencialidades comparativas es sin lugar a dudas la fotografía y sus narratividades, discursos o relatos orales, visuales, verbales o escritos que intentan dar una ilusión de cohesión y de unidad en la obra literaria. Esto pues, como se observó en esta propuesta, todo lenguaje, al igual que toda creación humana, es fragmentario y es a su vez "ficcional por naturaleza" (Barthes; 1990:150).

Las creaciones culturales son la proyección de un mundo de acción humana y por lo tanto una re-descripción de la realidad presentada como un acto orientado y definitorio, mediado por un punto de vista. (Pimentel;2012:43). En este sentido, las relaciones entre las obras literarias y la fotografía convergen en los espacios de recreación del *yo* y *el otro* en el contexto social y cultural explícito. Asimismo, *artefactos* como el álbum fotográfico, el almanaque, el scrapbook, el *collage* e incluso el diccionario, que no se estudian usualmente en el terreno literario de forma directa, pueden servir de guías y simulacros de lectura y espacios de articulación para esta clase

de obras literarias híbridas. Sobre el objetivo de dar ejemplos particulares de cómo funcionan los mecanismos de uso de otras fuentes y medios en estas obras literarias que incluyen fotografías, también considero que fue trabajado de forma general, pues a pesar de sólo ser ejemplos puntuales y de no agotar las referencias dentro de las obras, los ejemplos sí dan cuenta precisa de los usos de otros medios y *artefactos* para la construcción de sentido y para la guía de lecturas de las obras.

En esta investigación los conceptos rectores para el análisis fueron además, la *memoria* y la *identidad*. Particularmente la posibilidad de crear narraciones, descripciones o personajes a través de fotografías de archivo que tenían un uso particular anterior a la producción de la obra literaria: álbum de fotografías, periódicos, libros viejos, entre otros. Durante las primeras secciones de la tesis observamos cómo funcionaban los conceptos iniciales en la configuración de obras literarias y volvimos a advertir el problema de no estar enmarcados en un solo género literario. Además se añadió el problema metodológico de que ninguna de las obras cubría un solo género textual/visual, asunto resuelto mediante el uso del concepto de *artefacto cultural*. Estas muestras visibles de material cultural y social tuvieron como uno de sus propósitos fundamentales en el cuerpo literario crear un discurso entre la historia fuera del texto o la configuración de la figura autoral como personaje y el mundo literario. Para ello las dos obras elegidas fueron clave, pues sirven de ejemplos puntuales sobre estas capas de construcción de sentido, además de que en ambas la discusión sobre la figura autoral desde el meta-texto así como las nociones de *memoria* y de *identidad* son muy importantes para su lectura y observación.

Por tanto, el fin de advertir la forma en que son observables las relaciones entre lo literario y lo visual en el fenómeno editorial, de recepción y de posibilidad de lectura crítica en torno a los experimentos fotográfico-literarios de Carson y Cortázar, se comprueba. Asimismo, los ejemplos observados nos llevan a pensar que existen elementos suficientes para su

comparación en cuanto a la construcción y formato de la obra, además de las propias herramientas de configuración de la *identidad de autor* y de *identidad cultural* que *Nox* y la *Vuelta al día en ochenta mundos* representan. Esto fue trabajado mediante el hecho observable que tanto Cortázar como Carson tomaron fragmentos de sus realidades culturales y sociales como metáforas para su obra literaria. Además, tanto *Nox* como la *La vuelta al día en ochenta mundos* tienen como punto en común la construcción de una figura autoral a partir de imágenes fotográficas de archivo, en las cuales la noción de autoría parece estar separada del contenido de la obra y por tanto representan de forma compleja una disertación sobre la identidad como autor.

Vittoria Borsò toma de Georges Didi-Huberman el concepto *imágenes de la memoria* para las representaciones consensuadas y estables, y el de *imágenes del recuerdo* para aquellas fluidas e inestables. Para el crítico, tener visualidad del recuerdo produce imágenes frágiles, “enfermas” a las que se les agrega lenguaje anacrónicamente que produce una crisis productiva que liga la experiencia al cuerpo por medio del pensamiento asociativo. De este modo el pasado y el presente se incorporan para ofrecer nuevas formas de visualidad, (Borsó; 2014: 138) las cuales se ven ejemplificadas en el uso de fotografía familiar de archivo y de otras fuentes y contextos anacrónicos, tanto al tiempo de producción de la obra como al de la recepción y lectura en nuevas ediciones. Todos estos materiales sirven como espacios de articulación que no sólo reconfiguran la figura autoral sino también la historia vivida y observada del lector mismo pues:

la rememoración se articula por medio de discursos, el espacio de rememoración es también espacio de articulación de discursos, ya sean visuales, audiovisuales, orales o escritos. La rememoración ocurre a partir de un presente siempre cambiante; por eso se actualiza constantemente y la interpretación del pasado no concluye sino que sigue en marcha, motivada por el propósito de conferir sentido a esos sucesos (Seydel; 2014: 96).

Esto propone una distinción entre memoria *en* la literatura y memoria *de* la literatura. La primera se entendería como una metáfora de los procesos de repetición y actualización de formas y de códigos estéticos que implica una de-semiotización y re-semiotización, que genera vínculos entre los textos del pasado y los del presente, dándole continuidad al fenómeno literario. Por otro lado, la memoria *en* la literatura se refiere a la relación entre los textos literarios y otros discursos que hablan sobre la memoria misma. La literatura actúa como el *medio* si en ella se incluyen otros mecanismos, como fotografías o ilustraciones, para generar el proceso de reflexión y memoria. (Seydel; 2014: 109-110) Ambos procesos fueron observados en los ejemplos literarios abordados.

Eso sería sólo en un primer nivel, pues si bien es cierto que los usos del relato y de la fotografía se circunscriben a diferentes contextos sociales y culturales, su uso también puede inscribirse en el recorte de la realidad y por lo tanto en la creación de ficciones. Con esta idea podemos también entender la distinción entre el discurso ficcional y el histórico, pues en varios de sus referentes —lo fotográfico y la memoria, el epitafio literario— cobran un valor diferente. Sonja Klein explica al respecto que:

a diferencia del discurso ficcional que no tiene por horizonte decir certezas, el discurso histórico y la narración de vida dicen la verdad en tanto se adaptan al criterio fundante de la cientificidad, o sea al principio de la veridicción. Sin embargo, afirmar esto es desconocer que su propia fuente de información es el lenguaje. Y que, además, es relato. (Klein: 2002; 5)

Me parece de interés también la idea de *imagen de autor* y de la construcción de la misma con estos textos como ejemplo. Como se vio en páginas anteriores, para Amossy es preciso dejar de lado a la persona real de aquella que firma la obra. Es importante entonces dejar en claro que los análisis tanto de *Nox* como de *La vuelta al día en ochenta mundos* hablan de construcción de identidades y memorias siempre en el marco de *figura autoral*, es decir del constructo imaginario

y ficcional que Cortázar y Carson construyen como autores en sus obras. Esta imagen es producida por la misma obra y en este caso por toda la suerte de imágenes fuera del texto y que a él se adhieren en la edición y trabajo publicado. Son entonces una construcción siempre hecha por un tercero: el lector, los críticos, el contexto de producción y en estos casos particulares de los *metadiscursos* creados por los autores para explicarse a sí mismos y a los que los rodean o que han muerto. Estas imágenes conjugadas crean, en palabras de Amossy, "un caleidoscopio movedido de autor" que nos habla *in absentia* desde la obra literaria, pues se han construido a sí mismos en personajes. (Amossy: 2013; 69-75)

Después de este recorrido es posible observar cómo dos obras de dos tradiciones literarias y de épocas distintas pueden analizarse a la par. Esto pues tienen fuertes vínculos en cuanto a posibilidades de lectura y uso de herramientas intermediales. Es interesante percatarse cómo estos ejemplos son particulares en la tradición que tanto Anne Carson como Julio Cortázar representan y develan cierta luz sobre la forma de construir, experimentar y ser partícipes de una creación literaria abierta, consciente de los otros medios que la rodean e inserta en el terreno social y cultural que nos lleva a lecturas ricas en torno a otras artes y materialidades como las del álbum, el scrapbook, el almanaque, el diccionario, el *objet trouvé* y la fotografía.

VIII. Bibliografía:

- ALAZRAKI, Jaime. (1994). *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Anthropos Editorial del hombre. Barcelona. Literatura y teoría Literaria 47. pp. 345-370. Recuperado en: <https://goo.gl/4V7S8x>
- ALLEN, Barry. (2004). "The ubiquitous Artifact: On Coherence" en *New Literary History*, Vol. 35. No. 2. John Hopkins University Press. pp. 259-271.. [PDF] Recuperado en: <https://bit.ly/2Vp3dum>
- ALETTO, Carlos Daniel. (2014). *Julio Cortázar. Diálogos para una poética*. Punto de encuentro. Buenos Aires.
- AMOSSY, Ruth. (2009). "La doble naturaleza de la imagen de autor" en *Argumentación y análisis del discurso*. No. 3. pp. 67-84.
- ANDREU, Jean. (1995). "Cortázar, diez años después: Con Julio, jugando en las orillas" *Caravelle* (1988) en *Presses Universitaires du Midi*. No. 64. pp. 133-137. [PDF] Recuperado en: https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_1995_num_64_1_2638
- ARCAZ POZO, Juan Luis. (1996). "Estructura y estilo del poema 101 de Catulo." En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*. Vol. 11. Servicio de publicaciones UCM. Madrid. pp. 10-16.
- ARISTÓTELES. (1967). "Del sentido y lo Sensible de la Memoria y el Recuerdo" en *Obras completas* Aguilar, eds. Madrid. pp. 16-36.
- ARRAZOLA, Lorenzo. (1856). *Enciclopedia española de derecho y administración o Nuevo Teatro Universal de la Legislación de España e Indias*. Madrid. Recuperado en: <https://bit.ly/2si1wCM>
- ARTIGAS ALBARELLI, Irene. (2013). "Las poéticas visuales: un espacio en la (in)disciplina" en *Tránsitos y umbrales de los estudios literarios*. Adriana de Teresa Ochoa, coord. Bonilla Artigas, eds/ FFyL UNAM. México. pp. 177-192.
- BAL, Mieke. (1988). "Introduction: Visual Poetics" en *Style*, Vol 22, No. 2. Illinois University. pp. (177-183).
- BARTHES, Roland. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, eds. Barcelona.
- BATARCE BARRIOS, Graciela (2002). "La vuelta al mundo en ochenta días: La teoría del camaleón", en *Acta Literaria*. No. 27, pp. 145-155.
- BENJAMIN, Walter. (1973). "Theses on the Philosophy of History" en *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, Fontana/ Collins. Nueva York. pp. 255-266.
- BERISTÁIN, Helena. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa. México.
- BLAIR TRUJILLO, Elsa. (2005). "Memorias de Violencia. Espacio, Tiempo y Narración". En *Controversia*. No. 185 (diciembre). CINEP. Bogotá.
- BOLTER, Jay David. Richard Grusin (2000). *Remediation. Understanding new media*. MIT Press. Massachusetts.
- BORGES, Jorge Luis (1969). "Cambridge" en *Elogio de la Sombra*. Ediciones Neperus. Buenos Aires.[PDF]
Recuperado en: <https://bit.ly/2UiQpcs>
- BORSÓ, Vittoria. (2014). "Mediación de espacios históricos, reflexiones acerca de la política y potencialidad de la historia". En *Espacios históricos-espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. Vittoria Borsó, Ute Seydel Eds. Bonilla Artigas Editores. UNAM. México. pp. 125-148.
- BRILLIANT, Richard. (1991). *Portraiture*. Harvard University Press. Massachusetts. pp. 7-45
- BRYSON, Norman. (1988). "Intertextuality and Visual Poetics". En *Style*. Vol. 22. No. 2. Illinois University. Massachusetts. pp.183-194.

- CAMPBELL, Federico. "Las palabras y las fotos" en *Revista de la Universidad de México*. No. 75. (2010). pp. 70-77. Recuperado en:
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1749
Consultado el 26-09-2017.
- CARSON, Anne. (2010) *Nox*. New Directions. Toronto.
- CASTRO MERRIFIELD, Francisco. (2008). "La memoria en la filosofía y en la literatura" *La Colmena*, No. 60, 2008, Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México. pp. 34-40.
- CONSTANTINE, Peter. Anne Carson (2014). "Ancient Words, Modern Words": A conversation with Anne Carson". En *World Literature Today*. Vol 88, No. 1. (January/February). pp. 36, 37. Board of Regents of the University of Oklahoma. Recuperado en:
<http://www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.88.1.0036>
- CORTÁZAR, Julio.
- (1971). "Algunos aspectos del cuento". En *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2009. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 25, (marzo). pp. 403-406. Recuperado en:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6w6>
 - (2010). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Diagramación, Julio Silva. RM Ediciones. México.
 - (2017). *Rayuela*. Ebook. Recuperado en:
https://des-mza.infod.edu.ar/sitio/upload/Rayuela_Julio_Cortazar_Libro.pdf
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Museo Reina Sofía. Madrid, Karlsruhe, Hamburgo. e-book. Recuperado en:
https://mediosyhumanidades.files.wordpress.com/2015/09/didi-huberman_-atlas-1.pdf
- EISENHOWER, Pedro. (2018). "La vuelta al día en ochenta mundos (1967), por Julio Cortázar y Julio Silva." En *El Cenicero de Ideas*. Recuperado en: <https://goo.gl/uiwbCN>
- ERLL, Astrid. (2011). *A Companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. De Gruyter. New York.
- FONTCUBERTA, Joan.
- (2004). *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Gustavo Gili Editores. España.
 - (2013). *La Cámara de Pandora*. Gustavo Gili Editores. España.
- GABBAY, Cynthia. (2014). "Introducción al paratexto cortazariano: De la obra genérica al álbum." En *Hispanamérica*, año 43. No. 129. pp. 13-21.
- GONZÁLEZ TREVIÑO, Ana Elena. (2016) "Caras vemos...: el retrato del autor en el libro impreso, un muestrario histórico" en *Revista Estudios* Vol. 21. No 42. pp. 43-63.
- HAWTHORNE, Nathaniel. (2017). "The prophetic pictures" en *Twice-Told Tales*. "Produced Rick Niles, John Hagerson ed. The Project Gutenberg Ebook. Recuperado en:
<http://www.gutenberg.org/ebooks/508>
- ISAVA, Luis Miguel. (2009). "Breve introducción a los artefactos culturales". *Revista Estudios*. pp. 441-454. [PDF] Recuperado en: <https://bit.ly/2UixS08>
- JAIMES, Yesenia. et.al (2001-2018). "Etimología de investigar". En *Diccionario Etimológico Español en Línea*. Recuperado en: <http://etimologias.dechile.net/?investigar>.
- KLEIN, Sonja (2002). *Memory strategies and media in intercultural dialogue*. Königshausen und Neumann.
- KOSSOY, Boris. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Cuadernos de Arte Cátedra,

- Madrid.
- “JULIO CORTÁZAR: LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS” (1967) en *Revista de la Universidad de México*. No. 7. Recuperado en:
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/8845/10083
- LUNA CHÁVEZ, Marisol. (2008). “Entrevista con Julio Silva Papeles, trazos y testimonios” en *Revista de la Universidad de México*, Nueva Época. No. 51. Mayo. México. Recuperado en:
<https://goo.gl/VC8kzU>
- LÓPEZ GETIAL, Alejandra. (2013). “Texto y memoria. El lenguaje literario como una forma de narrar la historia del conflicto en Colombia”. En *Aletheia*, Vol. 5, No. 9. Bogotá.
- MARTÍNEZ LUNA, Sergio. (2019). “Presencia, materialidad y crítica” en *Campo de relámpagos*. Recuperado en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/31/3/2019>
- MITCHELL, W.J.T.
-(1984). “What is an image?” en *New Literary History*, Vol. 15, No.3. Image/Imago/Imagination. (Spring).pp. 503-537.
-(1994). *Picture Theory*. University of Chicago Press. Chicago.
- MOGA, Eduardo. (2008). “*Hombres en sus horas libres* de Anne Carson” en *Letras Libres*. Libros. No. 76. España. Recuperado en: <https://goo.gl/CAC2A2>
- NEGRONI, María. (2015). “Las aventuras de un fotógrafo en París Julio Cortázar Las Babas del Diablo” en *La noche tiene mil ojos*. Caja negra. Buenos Aires.
- NOGUEROL JÍMENEZ, Francisca. (1999). “Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura Hispanoamericana del siglo XX”. En *Rilce*. pp. 239-250.
- ORLOFF, Carolina. (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Ediciones Godot. Buenos Aires.
- OTT, Katherine. (2006). “The genealogy of memory keeping” en “An introduction to the History of Scrapbooks” en *The Scrapbook American Life*. Susan Tucker, Katherine Ott. Patricia P. Buckler, eds. Temple University Press. Filadelfia.
- PALLEAU-PAPIN, Françoise. (2014) “Nox: Anne Carson’s Scrapbook Elegy” en *Hal. Archives-ouvertes.fr*. París. Recuperado en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00996806/document>
- PARDO SAÍNZ, Rebeca.
— (2005). “Egologías. Imágenes familiares, memoria, arte, identidad y Posmodernidad” en *Primer Congreso de Historia de la Fotografía*. Ediciones Photomuseum. Barcelona
— (2006). “La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar.” En Versión postprint de la comunicación publicada en las *Actas del Segundo Congreso de la Historia de la Fotografía. Del Photomuseum de Zarautz*. Recuperado en: <https://goo.gl/tCZG1z>
- PEREA, Joaquín. (2001). “Los géneros fotográficos” en *Universo Fotográfico* No. 2. Universidad Complutense. Madrid.
- PERKOWSKA, Magdalena. (2013). *Pliegues Visuales: narrativa y fotografía en la novella latinoamericana contemporánea*. Colección: Los ojos en las manos: estudios de cultura visual No. 02. Iberoamericana-Vervuert. Madrid.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn(1978). *Cortázar por Cortázar*, Xalapa, Centro de Investigaciones lingüístico-literarias, Universidad Veracruzana (Cuadernos de Texto Crítico).
- PIMENTEL, Luz Aurora.
— (1990). “Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura” en *Anuario de Letras Modernas* Vol 4, 1988-1990. UNAM. pp. 91-107

- (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. Colección: Pública Crítica 1. Bonilla Artigas eds./FFyL UNAM. México.
- REVUELTAS, José (1964). *Los Errores*. Ediciones Era, México. 2014.
- RICOEUR, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Ediciones Arrefice/ Universidad Autónoma de México. México.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1996). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. FCE. México.
- RUSSEK, Dan. (2015). "Uncanny visions: Rubén Darío, Julio Cortázar, and Salvador Elizondo". En *Textual Exposures. Photography in the Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. University of Calgary. Calgary.
- SÁEZ, Jorge Alberto. (1969). "Alrededor del hombre en ochenta mundos y tres Julios". En *Sur*. No 311. pp. 87-88.
- SCIANA, Ferdinando, Antonio Ansón. "Introducción" en *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 2009. pp.12-19.
- SEYDEL, Ute. (2014). "Espacios históricos —espacios de rememoración — memoria cultural". En *Espacios históricos-espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. Vittoria Borsó, Ute Seydel Eds. Bonilla Artigas Editores. UNAM. México. pp. 81-124.
- SILVA, Armando. (2017). "El archivo del álbum de fotografías". En *Clic! Fotografía y Sociedad*. Guido Indij, Ana Silva, comps. La Marca Editora. Buenos Aires. pp. 97-100.
- SOLER Serrano, Joaquín. (1977). *Entrevista a Julio Cortázar*. Ediciones Castañeda, Colección "Estudios estéticos y literarios". Buenos Aires.
- SONTAG, Susan. (2017). "Fotografía, familia y turismo" en *Clic! Fotografía y Sociedad*. Guido Indij, Ana Silva, comps. La Marca Editora, Buenos Aires. pp.89-91.
- SPERANZA, Graciela. (2017) *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama, Barcelona. Newcomblab, S.L e-book.
- STOICHITA, Víctor. (2012). "En engranaje intertextual" en *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid. pp. 187-258.
- TERVARENT, Guy. (1997). *Attributs et symbols dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*. Droz. Switzerland. pp. 401.
- TOMASINI Bassols, Alejandro. (2015). "Memoria y Recuerdo". En *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, no. 4, julio de 2015. pp. 12-20.
- TUCKER, Susan. Katherine Ott. Patricia P. Buckler. (2006). *The Scrapbook American Life*. Temple University Press. Filadelfia.
- WACHTEL, Eleanor. Anne Carson. (2014). "An interview with Anne Carson". En *Brick. A literary journal*. No. 89. Recuperado en: <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>
- WOOD, Michael. (1993). "Creaciones traicioneras". En *New Left Review* No. 20. Recuperado en: <http://newleftreview.es/20>
- YURKIEVICH, Saúl. (2003). "Deambulaciones de un mutante: Julio Cortázar en ochenta mundos". En *Revista de Occidente*. No. 270. Madrid. pp. 109-127..

UNAM
POSGRADO
Letras

