



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



**De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento
mexicanos contemporáneos**

TESIS

para obtener el grado de

Maestra en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Lic. Karla Valeria Bustamante Román

Director de tesis

Dra. Angélica Tornero Salinas

Cuernavaca, Morelos, a 19 de mayo de 2019

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



*I've been looking so long at these pictures of you
That I almost believe that they're real
I've been living so long with my pictures of you
That I almost believe that the pictures
Are all I can feel*

The Cure

Para Angélica, por tanto amor y paciencia...

Índice

0. Introducción.....	4
1. Literatura y fotografía	9
1.1 Breve historia de la fotografía	9
1.2 Inserción de la fotografía en la literatura hispanoamericana.....	15
1.3 Inserción de la fotografía en la literatura mexicana.....	18
2. Aproximación teórica.....	24
2.1 Diferencias entre el lenguaje visual y el escrito	24
2.2 Écfrasis literaria	28
2.3 Propuesta teórica de Peirce: <i>ícono</i> , <i>índice</i> y <i>símbolo</i> y “Poética visual” de Mieke Bal	39
3. La fotografía como espejo de lo real en “Ptosis” y <i>Aura</i> de Carlos Fuentes	46
El ícono en "Ptosis"	
3.1 Mímesis y función de registro médico	46
3.2 La fotografía como posesión simbólica	51
3.3 La fotografía como sustitución de la experiencia	54
3.4 Violencia fotográfica: consideraciones preliminares.....	58
3.5 Mimesis y función de archivo	60
El ícono en <i>Aura</i>	
3.5.1 El discurso de la historia	61
3.6 Archivo y Fotografía.....	69
3.7 Palimpsesto.....	75
3.8 Realidad y melancolía fotográfica: Conclusiones	85
4. La fotografía como índice en <i>Las Violetas son flores del deseo</i> de Ana Clavel	89
El índice en <i>Las violetas</i>	
4.1 El álbum de fotos familiar	89
4.2 Fotografía como construcción fetichista: Sexualidad y erotismo	95
4.3 De lo visual a lo carnal: deconstrucción del código	101

4.4	Deseo y sustitución: conclusiones	113
5.	La fotografía como huella de una realidad con <i>El camino de Santiago</i> de Patricia Laurent Kullick.....	116
	El símbolo en <i>El camino</i>	
5.1	Huella psicológica: el <i>yo</i> , el <i>ello</i> y el <i>superyó</i>	116
5.2	Memoria fotográfica	124
5.3	Fotografía como tortura psicológica	140
5.4	Manipulación melancólica: conclusiones	148
6.	Referencias	151

0. Introducción

Este trabajo de investigación pretende hacer frente a las siguientes preguntas ¿De qué manera el tema fotográfico proporciona material temático a la literatura mexicana contemporánea? Y ¿cómo se manifiesta la fotografía en el texto narrativo? Vale la pena considerar que la fotografía aporta una cantidad considerable de material temático a la literatura, que puede ser explorado desde distintas perspectivas, y por esta razón, la investigación que se presenta aquí se limita a tomar como marco teórico a Charles S. Peirce y a Mieke Bal como teóricos que se aproximan al análisis de aquellos textos que reflejan cierto grado de iconicidad. De lo contrario, hacer un estudio de todas las maneras, formas, relaciones e influencias resultaría un trabajo exhaustivo e inagotable.

Las narraciones que serán analizadas pertenecen a la literatura mexicana contemporánea. La selección de estas se debe a las siguientes pautas: en primer lugar, son obras breves que abordan el tema fotográfico; en segundo lugar, en ninguna de las narrativas aparece la fotografía en cuestión y esta no existe fuera de la diégesis, todo ocurre mediante el mecanismo de la écfrasis nocional (partiendo de la definición que hace Luz Aurora Pimentel y que se verá más adelante); en tercer lugar, cada narración responde a un signo distinto, ya sea un *índice*, *icono* o *símbolo*, y por último, la diferencia de fechas de publicación —de 1962 a 2008— da constancia de que el tema fotográfico y la literatura han ido de la mano desde mediados del siglo XX hasta principios de este.

El objetivo de este trabajo de investigación es demostrar que las categorías de *icono*, *índice* y *símbolo* están presentes en la novela mexicana contemporánea. De tal manera que, las narrativas “Ptosis” (2008) de Guadalupe Nettel y *Aura* (1962) de Carlos Fuentes ejemplificarán la categoría de icono. Mientras que *Las Violetas son flores del deseo* (2007)

de Ana Clavel responderá a la categoría de índice y finalmente, *El camino de Santiago* (1999) de Patricia Laurent Kullick evidenciará la categoría de símbolo. Con esta investigación se busca proponer un corpus teórico que permita explicar el modo en que la fotografía aporta iconicidad y material temático a la literatura. Se ofrece una metodología intermedial que permite estudiar la relación entre la narrativa mexicana y el tema fotográfico. Esto debido a que, desde el surgimiento de la fotografía, la literatura mostró particular interés en utilizarla como herramienta narrativa (Ansón, 2012) pues el aspecto de temporalidad que aporta al texto narrativo posibilita un caudal de emociones y conflictos en la trama. Se han realizado, por ejemplo, algunas reflexiones teóricas sobre las diferentes formas de representación de la realidad de cada una de estas disciplinas y sus posibilidades, también sobre la manera en que la fotografía influyó en la expresión de lo literario. Basta con mencionar algunos autores que han estudiado esta relación entre literatura y fotografía como Antonio Ansón (2012), Luz Aurora Pimentel (2003), Román Gubern (1999) y Ferdinando Scianna (2009) que serán de gran utilidad para este análisis.

En esta tesis, por lo tanto, mediante la exploración de los vínculos, posibilidades y relaciones entre el lenguaje literario y el fotográfico, se evidenciará y comentará de qué manera el tema fotográfico aporta material temático e iconicidad a la literatura. Se hace uso de la propuesta de Peirce por dos razones fundamentales. La primera es porque permite realizar un análisis semiótico; la segunda, porque la clasificación de los signos aplicada a la literatura mexicana propicia la reflexión sobre la tradición semiótica en los escritores mexicanos sean conscientes o no de ello. En este sentido, se propone una metodología que oscila entre dos áreas de estudio, arte y literatura; es a la vez una propuesta interdisciplinaria que utilizará reflexiones de la teoría literaria y la teoría del arte para añadir nuevas lecturas a

las narraciones seleccionadas. Vale la pena considerar que si bien las reflexiones de Peirce son el eje central de este trabajo, se consideran también las aportaciones de otros críticos del signo, la fotografía y el arte como Umberto Eco (1976) Walter Benjamin (2011), Roland Barthes (1990), Susan Sontag (1981) y Pierre Bordieu (1979) que enriquecen de manera significativa esta investigación. Así como, las reflexiones en torno al término de “poética visual” de Mieke Bal (2008) pues el concepto permite dar cuenta de las narraciones que están produciendo íconos en el sentido que Peirce lo propuso.

Las relaciones entre la fotografía y la literatura se han abordado de diferentes maneras: por un lado, se ha estudiado el papel de la fotografía en la construcción de la imagen del escritor; por otro, se ha analizado que la fotografía ha funcionado como mecanismo de inspiración para autores como Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Anton Chéjov y Henry James. También, se ha discutido el tema de la écfrasis literaria, desarrollada principalmente por la corriente posestructuralista. En México, Luz Aurora Pimentel ha realizado profundas reflexiones teóricas respecto al tema, mientras que Irene Artigas ha estudiado sobre la écfrasis en un campo expandido del arte. Además, se ha abordado la influencia de la fotografía como disciplina artística en la literatura hispanoamericana, principalmente, por Antonio Ansón (2000). Así mismo en México, se ha estudiado la influencia de la fotografía en la narrativa nacionalista (Soltero, 2008). Entre los temas que se originan a partir de la relación literatura y fotografía destacan el tema “post mortem”, “la fotografía espiritista”, “la écfrasis narrativa”, “el tiempo suspendido” “el retrato interior y exterior” así como “la narratividad” en el álbum de fotos familiar, entre otros (Ansón 2010).

Esta investigación se desprende de “la influencia de la fotografía en la literatura”, con esta se busca hacer uso de una herramienta metodológica que permita analizar ambos campos

de modo intermedial y que posibilite una futura clasificación de narrativas de tema fotográfico bajo las categorías de Peirce. En este sentido, se utilizará la *División de los Signos* (1986) como eje central de análisis para explicar cómo la concepción de signo cambia en el discurso fotográfico. Así, en una primera definición, para Peirce, el signo puede dividirse o entenderse como: “ícono”, “índice” y “símbolo” (1986, 138-165). En el primero, el signo se parece o es idéntico al referente que representa. En el segundo, “índice”, la relación entre el signo y su objeto es existencial y a su vez desmontable, es decir, hay una conexión cuestionable entre el signo y su referente. Mientras que, en el tercero, “símbolo”, este adquiere o representa “la verdad” de su referente. En este sentido, “ícono” corresponderá a *Aura* (1962) pues la fotografía refleja de manera idéntica (e histórica) a su referente; como se verá, la fotografía en esta novela es parte del “archivo” que ayuda al historiador a reconstruir la Historia (con mayúsculas). “Ícono” corresponde también al cuento “Ptosis”, pues en este la fotografía es abordada desde el discurso médico, por lo que necesita ser una copia fiel de la realidad. El “índice” pertenecerá a *Las Violetas son flores del deseo* (2007), en la que se verá, hay una relación existencial entre el signo fotográfico y Violeta que ayudará a su vez a crear un nuevo signo, las muñecas sexuales que transformarán al protagonista. Finalmente, “símbolo” corresponderá a *El camino de Santiago* (1999) pues será evidente que “la realidad” de lo que se cuenta está en el interior, es decir, en el mensaje que contienen las fotografías. Así Santiago, las fotografías y la memoria serán los detonantes psicológicos del personaje principal.

Siguiendo este orden, en el primer capítulo de análisis se verá que la fotografía archiva la realidad en “Ptosis” y *Aura* pues su primera intención es conservarla, su segunda es comprobar el lenguaje escrito —los manuscritos del general y el expediente médico,

respectivamente— con un código visual, la fotografía. De alguna forma, la fotografía confronta, encierra o afirma una realidad que cambiará el estado de las cosas.

En el capítulo donde se analiza *Las Violetas son flores del deseo*, la fotografía posibilita la creación de un signo sensorial. La creación de este nuevo signo es posible por fotografías familiares y artísticas. El signo creado estará en contacto directo con su referente pues el intérprete buscará a toda costa la similitud entre estos.

En el último, *El camino de Santiago*, se analiza el contacto directo entre el referente y la fotografía. La realidad no está separada de la foto, sino que, hay una presencia sintomática y simbólica del referente que se adhiere o permanece en esta y que ayudará a reconstruir la memoria y el relato narrativo.

1. Literatura y fotografía

El objetivo de este capítulo es brindar un recorrido cronológico que de manera breve recopile algunos de los aspectos más destacados de la relación entre literatura y fotografía. Para ello, se propone, en el primer apartado, una breve historia de la fotografía, en la cual se hablará de la creación del Daguerrotipo y cuáles fueron las opiniones que lo acompañaron en su creación-evolución. También, se explicará en qué momento la fotografía fue insertada en la narrativa hispanoamericana y particularmente en la mexicana. En el segundo capítulo, se abordarán las diferencias entre el lenguaje visual y el escrito, partiendo de las consideraciones de Lessing, para luego definir en qué consiste el mecanismo de la écfrasis y por qué es oportuna su definición. Finalmente, hacia el final del capítulo se hablará por extenso del *icono, índice, símbolo y Poética visual*.

1.1 Breve historia de la fotografía

La historia de la fotografía puede verse como la construcción de la identificación. En este momento será pertinente partir de esta afirmación pues la selección de las novelas da constancia de cómo la fotografía ha construido la identificación en distintos ámbitos: históricos, médicos, y sociales. Si bien en la actualidad es habitual usar a las fotografías como un objeto personal, también es común su uso como método de identificación en documentos y licencias que están “sujetas a todos”.

Sin embargo, hay que considerar que, la recepción de la fotografía no ha sido siempre la misma, ha cambiado a lo largo de los años. Para hablar del tema fotográfico, más allá de recordar lo que Walter Benjamin ha escrito del daguerrotipo en sus conocidas obras *Sobre*

la fotografía (1931) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), se consideran algunos aspectos del análisis de Roland Barthes en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, publicado en 1980 y en especial los trabajos de John Tagg: *The burden of representation. Essays on photographs and histories* (1988) para abordar el tema fotográfico luego de la aparición del daguerrotipo en 1836. Con esto, se introducirá el tema de la recepción fotográfico en el ámbito literario y serán de gran utilidad las aportaciones de *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía* (2009).

A principios del siglo XIX, Niepce y Daguerre lograron fijar imágenes del mundo a través de la *camera oscura*. Se sabe que al inicio de sus investigaciones, Niepce necesitaba de al menos ocho horas de exposición a la luz del día para que las imágenes lograran impregnarse en la placa fotográfica. Daguerre, por su parte, logró conquistar el procedimiento reduciendo el tiempo de exposición y lo patentó como “Daguerrotipo”, el cual dio a conocer en París en el año de 1839. Dice al respecto John Tagg que:

In 1839, when Daguerre made public his photographic process, what he stressed was its potential accessibility to a wide public and its automatic nature — two factors which were seen as inseparable from imagined objectivity of the technique. “Anyone” he claimed, “can take the most detailed views in a few minutes” by a chemical and physical process which gives nature the ability to reproduced herself” (Tagg 1988, 41).

Tagg recupera el testimonio de Daguerre del libro de B. Newhall, *The history of photography*, donde afirma que los procesos químicos y físicos permiten que la realidad sea reproducible en la placa fotográfica; Roland Barthes en *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, explica en qué consistían ambos procedimientos:

[La fotografía] se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico (1990, 39).

Ambos procesos lograban imprimir la imagen en la placa de plata, la cual, luego de haber estado expuesta a la luz era sometida a un vaivén hasta que se lograba percibir la imagen en un gris tenue. Cada fotografía era única y en 1839 se pagaban 25 francos de oro por ellas (Benjamin 2001, 24).

Las primeras fotografías, tomadas por Daguerre, eran retratos de una clase social alta que veía en la fotografía la posibilidad de insertarse en una identidad social construida:

The portrait is therefore a sign whose purpose is both the description of an individual and the inscription of social identity [...] To 'have one's portrait done' was one of the symbolic acts by which individuals from the rising social classed themselves among those who enjoyed social status (Tagg 1988, 37).

Bastó un periodo de diez años para que el proceso de industrialización comenzara a apropiarse de la fotografía, “la industria conquistó el territorio por primera vez con las tarjetas de visita con foto” (Benjamin 1931, 22). Éstas consistían en retratos de personajes públicos, con sus títulos sociales y nombres, lo cual lograba otorgarles un lugar dentro de la sociedad. Para 1840, la fama de la fotografía era tal que había desplazado a la pintura. Sin duda su carácter fiel de reproducción mimética produjo que los pintores de la época se convirtieran en fotógrafos profesionales.

Estos nuevos fotógrafos proporcionaban a sus clientes “puntos de apoyo para que se quedaran quietos” durante el tiempo de exposición (Benjamin 1931, 35). Tal era el auge de la

fotografía que fueron necesarios otros accesorios como “cortinas”, “columnas” y “tapices” (1931, 35) que instauraron la idea de estatus social.

Después de 1853, se hacían aproximadamente tres millones de daguerrotipos y el precio había disminuido paulatinamente. En 1854, cuando André Disdéri patentó el formato de *carte-de-visite* y tuvo la oportunidad de fotografiar a Louis Bonaparte, el acto fotográfico alcanzó un éxito a nivel mundial:

However, although elaborate albums were produced to hold such *carte-de-visite* photographs of friends and celebrities, prestige portraiture continued to use a larger format which distinguished its wealthy and cultured patrons from the cheaper end of the trade. To this area were recruited many of the artists whose means of existence have been taken so rapidly by photography. The very bohemian factions who had attacked photography as an instrument ‘without soul or spirit’ were constrained by economic necessity to adopt it as a better means of subsistence than their former professions; but their artistic pretensions also served to raise the status of their photographic production (Tagg, 1988, 43).

A partir de este momento, la concepción fotográfica comenzó a cambiar. Lejos de ser una “representación de la realidad”, como lo era al principio, se convirtió en una construcción de la realidad, a tal grado que algunos formatos fotográficos fueron utilizados para la burguesía y limitados para el resto de las clases, se produce entonces una evolución en la concepción y el uso de la fotografía desde su inicio hasta años posteriores. Las tarjetas de visita continuaron su demanda de manera creciente y los fotógrafos cayeron a la cuenta de la necesidad de “*construir*” (no solamente de *reproducir*) mediante la fotografía para que su oficio además de ser redituable, fuera valorado artísticamente. Por esta razón, Nadar, al abrir su estudio en París, 1853, comenzó a establecer una relación íntima entre fotógrafo-fotografiado pues consideró que dándole valor al carácter interior de los individuos se podía, mediante el lente de la cámara, crear una nueva clase de retratos, inaugurando el género del “retrato interior”:

Nadar presented the faces of those to whom he could intimately respond. He argued that: The theory of photography can be learnt in an hour [...] what cannot be learnt is the application of this or that effect to the features, which confront the artist in you. What can be learnt even less is the moral grasp of the subject—that instant understanding which puts you in touch with the model, helps you to sum him up, guides you to his habits, his ideas, and his character and enables you to produce *not an indifferent reproduction*, a matter of routine or accident such as any laboratory assistant could achieve, but a really convincing and sympathetic likeness and intimate portrait (Tagg 1988, 53).

Nadar se rehusó a reproducir el procedimiento químico y físico del que se habló al principio. Él añadió un proceso más que es el íntimo, el cual dará lugar a nuevas valoraciones estéticas. De hecho, la vinculación que hace Nadar con la intimidad del fotografiado llama la atención de algunos escritores que recurren a él para fotografiarse, como Charles Baudelaire, Émile Zola y Gustave Doré. Quizá esta es la primera interacción que se da entre la fotografía y la literatura, sin duda, el primer encuentro impreso de muchos, pues socialmente los novelistas tenían que crear una imagen de sí mismos que se legitimó mediante la fotografía. Como resultado de esto surge la producción moderna de la figura del autor de la que habla Barthes y luego, Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969) Si bien, esta reflexión no es propia del tema central de la tesis, sí es relevante marcar este valor que la fotografía le invierte a la construcción moderna autoral. Esta vinculación, de hecho, tendrá vigencia hasta nuestros días, sin embargo, no es la única posibilidad de combinar ambas artes.

Históricamente, en el ámbito poético, Horacio hace la siguiente afirmación “*Ut pictura poesis*” escrita en la *Epístola a los Pisones*, “como la pintura, la poesía”, (1986, 361) estableciendo la relación de hermandad entre ambas artes. Con esto se busca demostrar que tanto la literatura como la poesía han sido consideradas bajo un mismo eje. Si bien, la pintura

no es igual a la fotografía, se hace mención de esta afirmación para marcar la relación entre el proceso pictórico y el literario.

A propósito del proceso pictórico, Dubois en “De la verosimilitud al índice” *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1986) recopiló algunos de los discursos en contra y a favor del daguerrotipo que se establecieron inmediatamente a su invención. Los argumentos a favor del daguerrotipo fueron protagonizados por Hippolyte Taine y Charles Baudelaire, quienes en su momento defendieron al daguerrotipo como el mejor medio para servir a las ciencias y las artes dado su alto grado de fidelidad. (Dubois, 19-51). En cambio, el periódico *Der Leipziger Anzeiger* arremetió contra la fotografía argumentando la “blasfemia” del daguerrotipo. “El hombre— se leía en el periódico —, ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina”. (Benjamin 23, 2001). Discursos que serían superados en la época del auge fotográfico pero que serán retomados después por Benjamin.

Para finales del siglo XIX la apreciación sobre el daguerrotipo era la siguiente:

What Walter Benjamin called the “cult” value of the picture was effectively abolished when photographs became so common as to be unremarkable; when they were items of passing interest with no residual value, to be consumed and thrown away. This was to provoke a reaction among late nineteenth-century Pictorialists who sought, by recourse to special printing techniques imitating the effects to drawing or etching, to reinstate the “aura” of the image (1988, 56).

Más que un intento de recuperar el aura a la fotografía, la literatura se interesa por detonar las relaciones que sean posibles, en este sentido, los fotógrafos (antiguos pintores) imprimían la placa fotográfica tratando de imitar los efectos de la pintura. La literatura vislumbra un caudal de posibilidades en todas estas técnicas de la fotografía que no desaprovechará y que serán analizadas por la crítica. Como menciona Scianna en este sentido:

Al principio, la fotografía tuvo un papel servil con respecto a la literatura, una situación que empezó a cambiar lentamente hasta invertirse en el segundo siglo. *La fotografía*, entonces y también ahora, *no era considerada inicialmente un arte, sino un logro científico* con grandes posibilidades documentales [...] La literatura, firmemente establecida, más variada, más imaginativa, más abarcadora y menos amenazada que la pintura, pudo permitirse darle la bienvenida (Scianna, 2009, 70).

Queda claro que al momento de su invención, la fotografía era vista como un avance científico, no como arte. Sin embargo, la literatura no partió de esta concepción artística de la fotografía para utilizarla a favor de sus posibilidades narrativas, simplemente vislumbró en este proceso químico, físico y/o científico un caudal de temáticas que detonaron narraciones. En este sentido entonces, la foto vista como proceso artístico o no, sí modificó a la literatura y eso es lo importante.

1.2 Inserción de la fotografía en la literatura hispanoamericana

En este apartado se establecerá de qué manera la literatura hispanoamericana, a partir de la creación de la fotografía, utiliza las posibilidades que esta le ofrece para narrar. De hecho, en los estudios interdisciplinarios contemporáneos se ha mostrado un gran interés por desarrollar los vínculos que existen entre las artes visuales y la literatura. Son muchos los trabajos que se dedican a develar la presencia de la literatura en el cine o viceversa, el cine en la literatura o que se ocupan de la narrativa visual, el arte en el cine y la novela gráfica.

Aunque los trabajos sobre la influencia de la fotografía en la literatura en español no son limitados, se propone anclar esta sección a las investigaciones de Antonio Ansón, quien ha logrado aportar análisis especializados en la relación entre fotografía y literatura. En 2010 publicó un artículo titulado “Influencia de la fotografía en la literatura española y

latinoamericana” en la revista *ARBOR Ciencia* en el que se enlistan los relatos españoles y latinoamericanos que han utilizado como recurso narrativo el tema fotográfico desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Según su investigación, uno de los primeros autores en desarrollar el tema fotográfico fue Miguel de Unamuno en 1895 con *En torno al casticismo*, seguido de Pío Baroja quien en 1900 publica el cuento “Medium” incluido en la obra *Vidas sombrías* donde se prueba la existencia de fantasmas gracias a la fotografía, pues una vez establecido el argumento de que la cámara captura cosas que pasan inadvertidas al ojo humano, Pío Baroja se sirve de éste como fuente de inspiración para muchos relatos. Para advertir este argumento, basta leer los cuentos de Horacio Quiroga, autor que, adelantado a su época, logró explotar las oportunidades que el discurso fotográfico proporciona. En los cuentos “El retrato” (1910), “El espectro” (1924), “La cámara oscura” (1926), y “El vampiro” (1927) queda muy fina la línea divisora que separa el mundo de las imágenes y el mundo real (Ansón 2010, 153-154). Posteriormente, en 1942, María Teresa León publica en *Morirás lejos* su cuento “Locos van y locos vienen” donde el tema principal es el retrato post-mórtem. Seguido de este escribe otros relatos que hacen alusiones a la fotografía, como “El perfume de mi madre era el heliotropo” y “Zapatos para el viento” publicados en *Una estrella roja*, 1979 (2010, 155).

Otros escritores como Ramón Gómez de la Serna y Juan Carlos Onetti han unido mediante sus relatos la fotografía y la literatura. Basta con mencionar los dos cuentos más significativos de esta unión: “La fotografía en traje de baño” publicado en *El alba y otras cosas* (1923) de Gómez de la Serna y “El infierno tan temido” (1957) de Onetti donde la médula espinal de ambas narraciones es la fotografía que desencadena una serie de infortunios en los personajes principales, lo cual es posible porque:

La dimensión doméstica de la fotografía ha ejercido una influencia decisiva en los parámetros estéticos del arte y la literatura contemporánea [sobretudo en] el discurso del “yo”. La representación de la imagen personal y social se traduce en numerosas obras literarias y artísticas que se apropian del registro [...] para articular discursos que [...] elaboran una compleja reflexión en torno a la identidad (2010, 276).

Algunas narraciones más recientes en donde se presenta lo fotográfico como construcción de la identidad son “La fotografía de aniversario” (1967) de Ramon J. Sender, “Una fotografía impertinente” (1994) de Juan José Millás, las novelas *La foto de los suecos* (1998) de Juan Cruz, así como *Miramientos* (1998) de Javier Marías y otras tantas donde el tema fotográfico no está relacionado con la identidad, sino que proponen explorar otras posibilidades estéticas como “Viejo estudio de fotógrafo” (1999) de Antonio Martínez Sarrión y “Bar de anarquistas” (2005) de José María Conget. Sin embargo, no solo la literatura española ha vinculado esta relación entre arte y literatura, sino también la latinoamericana. Julio Cortázar ha sido uno de los escritores que manifestó junto con Borges su interés por la fotografía. El cuento “Las babas del diablo” (1959) de Cortázar y *El Aleph* (1949) de Borges son prueba de la importancia que la fotografía tuvo en términos de representación.

Antonio Ansón afirma que la narrativa moderna se vio matizada por algunos aspectos de la fotografía, cuando esta finalmente logró introducirse en el mundo literario y artístico, superando su carga científica, aproximadamente a finales del siglo XIX. Solo entonces comenzó a considerarse que la foto era “uno de los fenómenos comunicativos más influyentes y decisivos de nuestro tiempo” (2010, 159). Por otro lado:

El aspecto que distingue y destaca a la fotografía sobre cualquier otro medio de representación es su dimensión temporal. La vinculación de la fotografía con el tiempo es trágica y significa siempre una proyección en el futuro y en la

ineludible extinción que ese tiempo trae consigo. *Esa capacidad del retrato en particular para catapultarnos hacia la ausencia, para proyectarnos hacia lo que ya no somos*, hace de la imagen fotográfica, en tanto que representación del tiempo vital, una herramienta de un poder dramático y de una profundidad incomparable (2010, 276).

La fotografía tiene significados temporales, incluso poéticos que atraviesan a todos y esos significados le interesarán a la literatura en particular. Tal parece que la foto atormenta de manera funesta pues es un reflejo del pasado que ya no volverá a ser, pero es a su vez, una proyección de lo que será, lo que deparará el futuro.

1.3 Inserción de la fotografía en la literatura mexicana

La fotografía en la literatura mexicana tuvo presencia más allá de su idea de copia y representación. El daguerrotipo llegó al puerto de Veracruz tan sólo unos meses después de su presentación oficial en 1839 y despertó un gran interés por la producción de imágenes que se desglosan en tres vertientes. La primera es la construcción del Estado-Nación, ya se verá que esta construcción estuvo apoyada principalmente por los escritores mexicanos, la segunda fue el registro etnográfico pues se presentaba finalmente como un medio para resguardar la riqueza cultural del país y la tercera fue la fotografía artística. En este apartado se prestará atención a la primera vertiente pues está directamente relacionada con la literatura.

Durante el porfiriato, Agustín Víctor Casasola fue consciente de la capacidad que la cámara fotográfica brindaba para resguardar el patrimonio cultural por lo que comenzó un archivo fotográfico al servicio de la historia de México. Casasola no solo da inicio al reportaje fotográfico sino que su fotografía adquiere pronto el carácter documental y testimonial de la

Revolución Mexicana. Actualmente el Archivo Casasola está conformado por casi 400 mil fotografías que fueron tomadas entre 1900 y 1970. Sin embargo, Casasola fue tan solo el pionero de una larga lista de artistas mexicanos que dedicarían su vida a la fotografía, pronto se incorporaron Manuel Álvarez Bravo, Hugo Brehme Tina Modotti, Nacho López y Guillermo Kahlo.

Una vez establecido el puente entre la fotografía y artistas mexicanos se comentará uno de los primeros cuentos que ya enuncia el tema fotográfico. Se trata de “El señor de palo” (1932) de Efrén Hernández. Si bien la fecha de publicación ya marca cierta distancia del nacimiento del daguerrotipo vale la pena admitir que esto se debió en particular a que la fotografía de guerra y el fotoperiodismo en México fueron muy importantes y el auge de estos cesó hasta finales del siglo XX. Incluso en el cuento, el personaje principal, Domingo cree que la fotografía tiene un carácter referencial distinto al de las palabras, pues esta enuncia un sentido global, mientras que las palabras son solo sombras del sentido, “las palabras son sólo pálidas sombras, débiles ecos impotentes” (165), en cambio, la fotografía y la escultura son representaciones totalizantes por las que el personaje sentirá una fascinación particular. En este texto existe una reflexión interesante sobre la representación del movimiento en las artes pues el personaje, al ser un hombre paralítico, considera que el arte puede enunciarlo desde sus mecanismos y es, finalmente, lo que él aspira.

Para Juan Rulfo, el tema fotográfico va a atravesar su carrera como artista, escritor e intelectual del México posrevolucionario. En Rulfo es clara la distinción entre sus dos quehaceres artísticos. Por un lado, la fotografía que enmarca al indígena desposeído de toda materialidad, por otro, el literario que enaltece la figura del indígena a través de su pensar. Rulfo se vio muy influenciado por el trabajo de Brehme, Casasola, Kahlo y Weston quienes a través de sus fotografías intentaron capturar la esencia de “lo mexicano” temática que

coincide con la publicación del *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, de tal forma que la preocupación de Rulfo por la vida del campo, el pasado indígena y el mestizaje se conjugan tanto en sus fotografías como en sus cuentos. Para Gacinska esta doble representación en el trabajo de Rulfo significa un problema:

El problema se encuentra en una doble condición de conocedor de tierras, pero también de representante de otro entorno social. Su labor como fotógrafo consiste en narrar lo visto, lo conocido, pero no lo vivido [...] Sin el contexto político y social este tipo de fotografías invita a generalizar sobre la situación del campesino mexicano, por un lado enunciando la estratificación social y económica pero por otro, convirtiéndolo en una parte indispensable del México Auténtico. De ahí la conservación del campesino mexicano como símbolo nacional y el indigenismo popular (2016, 13).

Lo que en Gacinska parece un problema, en este capítulo representa una oportunidad para abordar y explicar de forma breve la importancia de Rulfo fotógrafo y Rulfo escritor. En su primera profesión parece que es importante hacer un alejamiento focal de la situación del campesino indígena. Las ruinas, los paisajes y los pobladores aparecen distanciados del “progreso del país” pues su fotografía está interesada en mostrar la autenticidad de estos, obligados a encajar en un sistema nacional que buscaba la homogenización. Al contemplar la fotografía de Rulfo esas diferencias entre el mestizo y el indígena, o bien, el hombre de campo quedan muy claras. En su literatura, en cambio, no hay distancia con el campo, sino un llano en el cual todos los campesinos tienen cabida y desde su focalización sentimos, vivimos y sufrimos las injusticias de aquella homogenización que se busca a toda costa a través de reformas progresistas.

Pero, es interesante notar el encuentro entre los dos medios. En *Pedro Páramo* (1955) parece haber un punto de encuentro entre fotografía y literatura cuando Juan Preciado lleva consigo el retrato de su madre:

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas; hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de agua, y en dirección al corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón. Es el mismo que traigo (1995, 68).

Se trata de una écfrasis nocional (más adelante se explicará su definición) en la que el personaje al llevar consigo la fotografía de su madre se siente acompañado. Esta claramente ha sufrido los estragos del tiempo y está por deshacerse. Los comentarios sobre la fotografía por parte de la madre de Preciado tienen toda la carga ideológica de la que se habló al principio. La foto en México, tenía un carácter documental y el género del retrato tardó en llegar a su auge.

Elena Poniatowska es otra de las escritoras que pronto incorporó la fotografía a su literatura, basta con repasar tres obras que de manera distinta dan constancia de esto. Por su orden de publicación se encuentra *La noche de Tlatelolco* (1977) libro que a partir de fotografías, notas periodísticas, cartas personales, panfletos y publicidad recrea lo sucedido el 2 de octubre de 1968. Si bien, *La noche de Tlatelolco* explora el género periodístico y la crónica (razón por la cual no se le considera una novela) es interesante notar que en el texto aparecen de modo indiscriminado écfrasis referenciales, pues en este caso concreto, las fotografías sí son reales y se incorporaron al texto de Poniatowska para testimoniar lo sucedido. La segunda novela a considerar es *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos* (1991) novela por encargo en la que Poniatowska realiza una biografía del artista. La novela consta de pequeños fragmentos a modo de pies de foto que acompañan a las

fotografías. La elección de fotos que Poniatowska toma para poner en su obra es arbitraria y juega con los títulos, fotos y pie de fotos. De modo que el lector “a valores entendidos” va armando la biografía. La última novela a considerar de Poniatowska es *Las soldaderas* (1999) en la que se destaca la figura femenina en la lucha revolucionaria. Si bien, las mujeres en México se encuentran desprestigiadas y en desigualdad, Poniatowska las exalta y les pone un lugar en la historia nacional; para ello hace uso de las fotografías de Casassola durante la Revolución. Finalmente dice Poniatowska que “la trascendencia que cualquier hecho pueda tener a través de la fotografía se la da el fotógrafo, es el fotógrafo el que le da su belleza dramática, su contenido político, su contenido social” (1991, 37). Parece que Poniatowska jerarquiza la mirada del fotógrafo, pero ya se verá en el análisis de las novelas que la “belleza dramática” y el “contenido fotográfico” también son funciones que le competen al escritor.

Cristina Rivera Garza fue otra de las escritoras que pronto impresionó a la narrativa mexicana con su novela *Nadie me verá llorar* (1997), en esta se cuenta la vida de Matilda Burgos una mujer esquizofrénica quien está internada en el manicomio de La Castañeda. La novela, de corte historiográfico, reflexiona sobre los aparatos de poder para hacer posible el lema “orden y progreso” durante el porfiriato; desde una lectura foucaultiana no es difícil asimilar la fotografía como medio de control en los locos, los presos y las prostitutas. De esta manera, Rivera Garza hace uso de la ékfrasis nocional para mostrar que la fotografía además de ser artística (al menos, Joaquín Buitrago le da tal uso) puede ser un aparato de control. Otra escritora de Tamaulipas es Patricia Laurent Kullick quien en su novela *El camino de Santiago* (1999) aborda el tema fotográfico desde la psique, la protagonista Mina ha perdido el control de su cuerpo por culpa de un huésped llamado Santiago quien la atormenta con recuerdos fotográficos de su infancia, los cuales pueden ser reales o no. La manipulación mediante la fotografía es uno de los temas centrales de esta novela que llevará a la

protagonista al infortunio. Estas fotografías no existen fuera de la diégesis pero es interesante asimilar que muchas de estas pertenecen al álbum de fotos familiar que constituyen toda una narrativa cronológica.

Ana Clavel es otra de las escritoras mexicanas que puso interés en la fotografía. En su novela *Las Violetas son flores del deseo* (2007) Julián Mercader elabora muñecas sexuales inspiradas en una fotografía de su hija Violeta y en otras imágenes de su mente. La foto aquí es un parteaguas para la creación de un nuevo signo, cada vez más real y mimético.

Finalmente, otro de los escritores que ha sentido interés por el tema fotográfico en las últimas décadas es el mexicano Mario Bellatin, quien en sus novelas ha incorporado el uso de la fotografía para incorporar otros medios que si bien están fuera de su lenguaje, al acercarlos se conjugan de modo interesante. Los casos más representativos son *Perros Héroes* (2003), *Las dos Fridas* (2008), *Biografía ilustrada de Mishima*, entre otros. Cuenta también con una novela titulada *Condición de las flores* (2008) (a propósito de *Las Violetas son flores del deseo*) que sirvió de inspiración para una muestra de fotografías de Santiago Porter en el 2014. Todas estas novelas parecen contener una “poética de la instantánea” (como lo sugiere Cortes Rocca) que invoca al universo fotográfico.

Estos son sólo algunos ejemplos de cómo la literatura mexicana hizo uso del tema fotográfico para problematizar conflictos, en un primer momento, de carácter documental. Poco después, la fotografía en la literatura se convierte en un cuestionamiento interesante sobre los medios de representación y el modo en que presentan o encuadran realidades.

2. Aproximación teórica

2.1 Diferencias entre el lenguaje visual y el escrito

Durante el siglo XX, la teoría literaria y la artística han mostrado un interés constante por estudiar las relaciones que se dan entre la literatura y el resto de las artes. Estas relaciones no son contemporáneas. A lo largo de la historia han surgido y han sido debatidas desde Aristóteles en la *Poética*. Si bien esta relación puede darse en distintos niveles y de formas diversas, existe un argumento que le interesa en particular a este análisis y es el que defiende que, tanto el arte y la literatura, específicamente, la fotografía y la narrativa son “representaciones de la realidad” (Scianna, 2009). Pero eso es discutible, ya Jonathan Culler argumenta en su *Breve introducción a la teoría literaria* (1997) que se debe distinguir entre las “realidades” y las “apariencias”, así como las “cosas” de sus “representaciones” pues estas últimas no son más que un signo arbitrario de las primeras:

Tradicionalmente, la filosofía occidental ha diferenciado la “realidad” de la “apariencia”, las “cosas” en sí de sus “representaciones” y el “pensamiento” de los “signos” que lo expresan. Los signos y las representaciones, en esta perspectiva, no son sino un camino de acercamiento a la realidad, a la verdad o a la ideas; y deben ser lo más transparente posible, no deben estorbar, no han de afectar ni infectar el pensamiento o la verdad que representan. Según este esquema, el habla parece ser la manifestación o la presencia inmediata del pensamiento, en tanto que la escritura, que opera en ausencia del emisor del mensaje, se ha considerado una representación artificial y secundaria del habla, un signo, potencialmente engañoso, de otro signo (20).

Vale la pena considerar que las representaciones de estos signos son un “camino” que nos acercan a la realidad, a la “verdad” por tanto, pueden ser utilizados como parte de una teoría literaria, una metodología que apoye el análisis literario sin que confundan o entorpezcan el

sentido. Lo interesante aquí es reconocer qué caminos ha tomado la crítica para analizar a ambas disciplinas.

Como una primera observación se considera en esta tesis que ni siquiera es justa una comparación entre la fotografía y la literatura, cada disciplina trabaja bajo sus propias posibilidades, mismas que pueden encontrarse, ayudarse o maximizarse en el “camino” del que habla Culler. En este punto, se hará un recorrido de corte histórico sobre las diferencias esenciales entre el arte y la literatura. Los saltos temporales que se dan de un autor a otro deben ser considerados como un panorama que de manera breve y rápida rescata los fundamentos que la crítica ha considerado pues hacia el final de este apartado, se busca una equidad entre ambas artes. Una equidad que se intentará mantener en el análisis de las novelas, sin olvidar que el centro de este trabajo de investigación es la literatura. Sin embargo, para llegar a su análisis es necesario recapitular la crítica que se ha hecho sobre cada representación artística de manera individual, para después, tratar de unificarlos. Se aclara que, se retomarán algunas citas que hablan de la pintura o bien de representaciones pictóricas pues en la época clásica no existía aún la fotografía.

Aristóteles, por ejemplo, al igual que Horacio, habla de una igualdad entre ambas literatura y pintura, pues, según él, la *mimesis* satisface de igual manera a la pintura, la escultura y la poesía, contrariamente a lo que siglos después, repensó Shaftesbury en *Charecteristics* (1711) pues él mencionaba que la principal distinción entre ambas artes es que la literatura es temática y la pintura es técnica. La técnica complace a un gusto puramente visual, y la temática a un nivel más espiritual (37, 1990). Si bien, de Aristóteles a Shaftesbury existe un gran trecho de categorías e ideas, se coteja de manera tan general y breve solo para rescatar rasgos relevantes de comparación.

De modo inesperado, todas estas discusiones se vieron detenidas cuando Lessing en 1765 establece en su obra *Laocoonte o de los límites de la poesía* la distinción principal entre el arte pictórico y el literario:

La pintura y la poesía emplean una diversidad de símbolos: los símbolos de la pintura son las figuras y los colores que se despliegan en el *espacio*, los símbolos de la poesía, los sonidos articulados en el *tiempo* [...] La pintura puede representar objetos que existen uno junto a otro en el espacio y la poesía objetos que se suceden uno a otro en el tiempo (1765, 35).

Lo que Lessing establece es que la poesía construye su significación sucesivamente pues es un arte temporal, mientras que, la pintura lo hace instantáneamente pues es espacial.

El debate estaba lejos de haber concluido ahí, pues propuestas posteriores tendieron a continuar valorando a una sobre otra. Kant en *Crítica del juicio* (1777) y Hegel en su *Poética*, (1948) siguieron dándole mayor valor a la literatura, pues para ellos corresponde a un nivel supremo, no terrenal (Hernández Guerrero 1990 14-15). Shklovski por ejemplo, en *Formalismo y Vanguardia* (1917) mantiene la balanza de forma equitativa entre ambas artes pues, aunque ambas disciplinas son distintas, generan imágenes a través de sus signos e inspiran una valoración estética.

Mukarovsky, por ejemplo, propone cuatro funciones de la obra artística: representación, expresividad, función apelativa y estética en *Arte y semiótica* (1971)¹. Para este primer acercamiento, estas cuatro funciones pueden corresponder a ambas artes, literatura y fotografía y es el modo fundamental en que se unen, pues si bien ya se comentó anteriormente que ambas son “signos” de la realidad, del mismo modo ambas expresan percepciones

¹ Para una revisión detallada de las funciones poéticas y estéticas que propone Mukarovsky es necesario revisar *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia y Pp. 96-127.

estéticas con sus distintos lenguajes, tanto icónica/os como escrita/os. Por otro lado, las dos apelan a su receptor. La literatura lo hace mediante signos lingüísticos, a veces su función apelativa es muy clara: “tú”, lector, y otras veces en distintas personas gramaticales (él, ella, nosotros, etc). La fotografía lo logra mediante referentes visuales, objetos reconocibles, personas, lugares u objetos enmarcados que nos invitan a ser leído/as, una decodificación que al igual que la otra no es natural al hombre, la aprendemos. La función estética se vincula a la decodificación pues es el resultado del proceso apelativo, en el cual, el receptor recibe y percibe pues vive su experiencia receptora de manera sensorial.

A modo de cierre se resaltan algunas de las pautas ya establecidas, para delimitar ambas artes a un mismo nivel. En primer lugar, ambas se sirven de un lenguaje, al explotarlo, comunican, expresan y producen narratividad. En segundo lugar, son fenómenos de construcción artística que imitan o representan factores sociales mismos que construyen *a priori* significados. En tercer lugar, tanto la fotografía como la literatura están condicionadas a un receptor que será quien viva una experiencia de percepción; sin este receptor, que lee la obra literaria o ve la fotografía, no podríamos explotar sus posibilidades, mucho menos involucrarnos en ellas ni estudiarlas. Ya se verá en el capítulo de écfrasis cómo estos dos códigos aparecen configurados en la literatura. Será pertinente también, establecer, por un lado, los estudios teóricos que se han hecho de esta figura retórica en el siglo XX y por otro, demostrar qué estudios literarios han utilizado a la écfrasis como eje de su investigación. Considerando la teoría que estos estudios han seguido y los resultados a los que han llegado. Se logrará así situar esta investigación como producto de un análisis que se viene elaborando desde la mitad del siglo XX aplicadas a novelas mexicanas de tema fotográfico que fueron publicadas a mediados del siglo XX y principios del XXI.

2.2 Écfrasis literaria

La écfrasis es dinámica y obstétrica porque ayuda al arte visual, preñado de narratividad, a parir ese impulso embrionariamente narrativo, haciendo explícita la historia implícita del arte visual.
Heffernan, 1993.

Este apartado se dividirá en dos vertientes, por un lado, se hará uso de las categorías que Luz Aurora Pimentel propone en “Écfrasis y lecturas iconotextuales” (2003) para luego comparar sus categorías con otras consideraciones que distintos críticos del siglo XX aportan sobre el tema. Esto servirá para diversos propósitos, se verá que el tema de la “écfrasis” está lejos de llegar a una sola definición y que por lo tanto, referirse a esta figura retórica resulta difícil. También se verá que existen distintas propuestas teóricas respecto a la écfrasis y que conviene hacer un repaso breve de estas para delimitar el acercamiento que en este trabajo se toma. Es cierto que la aparición de esta figura retórica en textos literarios viene desde los clásicos y sigue estando vigente en textos contemporáneos pero la discusión sobre la vinculación de dos códigos (visual y escrito) ha inquietado principalmente en el siglo anterior. Finalmente, se comenta que la propuesta de Pimentel lejos de ayudar a la argumentación de esta tesis, restringe a una simple clasificación y descripción del fenómeno ecfrástico lo que imposibilita la reflexión. Por este motivo, se someten diversos autores que guiarán el camino a conseguir. Vale la pena advertir que la propuesta de Mieke Bal en torno a la “poética visual” parece ser la solución a este entramado de propuestas que eran excluyentes entre sí. Hacia el final, se mencionarán los trabajos afines a esta metodología de investigación.

Una vez establecido el recorrido histórico que la literatura y la fotografía han cursado, se propone definir el puente que une ambos lenguajes. Como se dijo unas líneas

antes, no hay pretensión en darle mayor importancia a ninguna de las artes en cuestión, por esta razón se hará uso de diversas definiciones sobre la figura retórica. Para un primer acercamiento se retoma a Pimentel, pues para ella el mecanismo de la écfrasis se encuentra en la encrucijada de *dos códigos*. Se parte de esta primera definición:

Ciertos textos literarios, de naturaleza descriptivo-narrativa —que en una época incluso llegaron a constituir un género literario— establecen una relación tanto referencial como representacional con un objeto plástico que el propio texto propone como autónomo, como *otro*, con respecto al discurso que intenta representarlo. Uno de los procedimientos retórico discursivo utilizado en estas formas de representación es la llamada écfrasis (*ekphrasis*). (Pimentel 2003, 205).

En esta primera definición es importante rescatar el carácter referencial-descriptivo de la écfrasis. Esto quiere decir que la écfrasis cuenta con un referente (perteneciente a las artes visuales) al que se alude —más adelante se verá que no es importante si el referente es real o imaginario—. Un referente, que se *rehace* y se *representa* mediante el lenguaje. Ya en el campo del lenguaje la descripción es “extendida, detallada, vívida, que permite presentar el objeto ante los ojos”, con el tiempo, la definición se acotó a “la representación verbal de un objeto plástico” (2003, 205). Sin embargo, esta definición no es la única. Pimentel rescata otras tres que de manera provechosa le sirven para valorar la concepción de écfrasis. La primera es de Leo Spitzer “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (206). En esta es notable que Spitzer destaque la cualidad poética en la descripción, sin embargo, su definición se limita al arte pictórico y a la escultura, dejando fuera a todos los demás lenguajes. Para James Heffernan la écfrasis se define como “la representación verbal de un objeto visual” (206). En Heffernan parece ampliarse un poco la definición pues da cabida a cualquier objeto visual, sea con una finalidad artística o no. Finalmente, Pimentel rescata una tercera definición, retomada de Claus Clüver quien la puntualiza como “la

representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (207). Es pertinente resaltar aquí que para Clüver el texto o artificio que da origen a la écfrasis no es verbal, por tanto puede o no ser un objeto artístico.

A propósito de la écfrasis se hará mención del orden de su creación y sus tipos. El primer paso, dice Pimentel es saber que el mecanismo écfrástico surge de la necesidad de *escribir*, utilizando la transposición, es decir, el cambio de un lenguaje visual a uno textual. El segundo paso es seleccionar qué elementos visuales serán transcritos y tercero, cuál será la organización (*reorganización*) que se le dará a esos elementos para, finalmente, transformar el objeto óptico en uno textual (2003, 207). Ahora bien, existen distintos tipos; la écfrasis referencial, cuando el objeto visual existe en el mundo real, tiene una “existencia autónoma” fuera del texto; la nocional cuando el objeto visual descrito no existe más que en la descripción que lo construye y la écfrasis referencial genérica cuando el texto hace alusión a una temática, corriente o movimiento artístico visual mas no a un objeto en particular. Véase *tabla 1*. (2003, 208).

	<i>Referencial</i>	<i>Nocional</i>	<i>Genérica</i>
Bernard Scholz (1998, 77)		La <i>enargeia</i> es la capacidad de un texto para crear imágenes visuales. Esta vinculación viene desde el signo lingüístico de Saussure. El lector se convierte en “observador”	
Luz Aurora Pimentel (2003, 205-215)	Écfrasis referencial: El objeto artístico descrito existe fuera del texto	Écfrasis nocional: El objeto artístico existe por la descripción, el texto mismo lo está produciendo	Écfrasis referencial genérica: Se alude a un estilo pictórico o escultórico y no a una obra en específico

Mieke Bal (1988, 77)	Poética visual: Se trata del cruce de fronteras entre lo visual y lo verbal.	Considera que ambos objetos, tanto el artístico como el visual existen puesto que están enunciados por el lenguaje, de tal modo que la solución está en crear un puente entre ambos.	La iconicidad no es lo mismo que la visualidad. Por eso no importa si el referente existe o no, habría <i>que prestar atención a los grados de iconicidad que hay en el texto literario</i> y a la literaturidad que hay en lo icónico para superarse semióticamente, de tal modo que produzcan significados que eviten “la pureza”
Tamar Yacobi (1955, 1955)	Afirma que la écfrasis se ha estudiado como descripción de un objeto visual y no como una descripción de ciertos modelos pictóricos [Pimentel sí contempla esta posibilidad] La écfrasis ve a la imagen como modelo a conseguir		
Heffernan (1993, 206)	“La representación verbal de una representación gráfica”(206)	la verbalidad da voz al objeto gráfico callado	
W. J. T. Mitchell (1994, 52- 84)	La écfrasis es imposible porque las palabras no pueden sustituir a la imagen, la écfrasis tiende a hacernos ver la imagen.	La écfrasis refiere necesariamente a un referente real	

Clüver (1989, 69-84)	Verbalización de un texto compuesto en un sistema sígnico no verbal [lo que en lugar de restringir, multiplica] en este sentido los textos críticos serían considerados ecfrásticos	Enlace intersemiótico entre dos sistemas de signos. Uno de ellos tiene que hablar sobre el otro para interpretarlo, mediarlo, criticarlo o imitarlo
Robillard (1998, 56-74)	-Sin definición- pues deja de ser importante- Categoría representativa: indica el grado de cercanía que el texto escrito mantiene con su otro visual. A) Estructuración análoga: el texto verbal replica estructuralmente al visual. B) descripción: el texto verbal describe solo algunas partes del visual [se hace una selección].	Atributiva/ asociativa: Un texto verbal puede solo nombrar o aludir a una obra pictórica. O bien, se puede asociar a una manifestación pictórica por su temática o tópicos

Tabla 1. La écfrasis y sus tipos. Tabla basada en Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y otras lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*. 4.2 (2003): 205-215.

En la primera columna (de arriba abajo) se ha considerado a los principales teóricos del siglo XX que por sus aportaciones sobre el tema de la écfrasis permiten la discusión que aquí se plantea. En la primera fila (izquierda a derecha) se ha intentado seguir la clasificación que Pimentel propone con el fin de encontrar las coincidencias y diferencias entre los demás autores. Como se dijo, esta investigación evita comprometerse con una sola clasificación de écfrasis, al contrario, se busca encaminar el análisis a una definición que lejos de encerrar

permita denotar significados entre los dos códigos. Ahora bien, algunos espacios de la tabla se encuentran vacíos porque no se han encontrado similitudes entre la clasificación de Pimentel y las tesis de sus colegas. Los comentarios entre corchetes son reflexiones propias que ponen en cuestión los postulados citados.

La producción efrástica radica en el vínculo entre ambas creaciones, engendrando una nueva, totalmente independiente que adopta la literatura. La éfrasis como figura retórica permite que la escritura, la narrativa produzca realidad visual. Se empezará por Bernard Scholz quien argumenta que, antes de pensar propiamente en la éfrasis, hay que pensar en el impulso efrástico a lo que llama “*enargeia*” que es la capacidad de un texto para crear imágenes visuales, de tal forma que el lector es a la vez observador (1998, 77). Propone entonces, dar un paso hacia atrás antes de comenzar a clasificar. Luego, se presenta Pimentel quien propone delimitar la éfrasis en tres tipos: aquella en la que el referente visual existe en el mundo real (referencial), esa en la que el referente solo existe por la escritura (nocional) y esta que alude a una temática o movimiento artístico (genérica). De tal modo que, cuando nos encontramos ante un texto literario de carácter efrástico habría que detectar a qué categoría pertenece. Después, se encuentra Mieke Bal con su propuesta de “poética visual” que define como un “cruce de fronteras entre lo visual y lo verbal” (1988, 77) este cruce es bidireccional, por lo que permite pensar que el alcance es continuo y poco excluyente. A Mieke Bal, al contrario de Pimentel le importa poco si el objeto visual existe fuera de la diégesis pues argumenta que al ser engendrado narrativamente ya mantiene un carácter icónico y es a esto a lo que se tiene que prestar atención pues como buena lectora de Peirce aclara que la iconicidad no es lo mismo que la visualidad. Se tienen que develar los grados

de iconicidad que presentan ambos textos pues no hay que olvidar que ambos parten del lenguaje y no fijar la atención en su valor de visualidad ni de verosimilitud:

Esta “poética” [de lo visual] exige una discusión en el marco semiótico que vale la pena comenzar declarando que el término “icónico”, que con tanta frecuencia se aplica a lo visual como resultado de otro malentendido, tampoco puede utilizarse para leer los objetos. Esto ayudará a aclarar la manera en que los conceptos viajan entre uno y otro (1988, 60).

El ícono que Peirce estableció en la *División de los Signos* no funciona para leer los objetos, sino para exponer el entusiasmo semiótico que no está en el *medio*, sino en la interacción de objeto, signo e interpretante.

La distribución de los objetos percianos entre los medios elimina su potencial crítico. Si la iconicidad fuera igual a lo visual y lo simbólico a lo literario, no habría nada en absoluto que se pudiera obtener de esa traducción [...] en el caso de ícono es el propio signo el que posee la justificación y lejos de conducir al tipo de realismo en el que se apoya esta tendencia *a equiparar el ícono con la imagen*, esta definición al estar basada en la semejanza, estipula que el objeto —el significado, más que el referente— no necesita ser nada en absoluto (‘aunque su objeto no posea una existencia’) (1988, 60-63).

En este sentido, la poética visual puede tener diversos alcances ya que no se limitará a describir a su objeto, mucho menos a hacer un esfuerzo por un texto de corte realista que ponga el objeto a la vista (ojo, esto era un ejercicio retórico llamado *progymnasmata*, mas no écfrasis) sino a evidenciar la tensión entre la dimensión triádica de Peirce. Bal habla de una mala teorización al tratar de “equiparar” el “ícono con la imagen”, en el primer capítulo de análisis que en esta tesis se presenta, el lector verá que es justo esta teoría la que se sigue pero no para hacer coincidir la fotografía en la diégesis con la categoría perciana de “ícono”; sino para demostrar que esta “igualdad” entre el signo y su objeto está atravesada por otras disciplinas (la medicina y lo jurídico) que *obligan* al signo a estar en condiciones semejantes con su objeto, es decir a mantener una semejanza, una “mimesis”. Para Bal, aquellos análisis

que cotejan los rasgos de semejanza entre el objeto y su signo carecen de fundamentos teóricos y han realizado una mala interpretación de Peirce.

El siguiente autor que se presenta en la *Tabla 1* es Yacobi, para él la écfrasis se ha estudiado como una descripción de un objeto visual más no como una descripción de ciertos rasgos pictóricos. Es este sentido, descarta la idea de una “écfrasis nocional genérica” y argumenta que el sentido de esta figura retórica es aspirar a conseguir el efecto icónico, el rasgo de visibilidad, aspectos con los que coincide W. J. T Mitchell. Para Heffernan, al contrario de estos, la écfrasis viene a darle voz al objeto callado. Lo dota de palabras. Clüver parece notar un rasgo importante en esta figura, pues para él alguno de los dos sistemas sígnicos está interpretando al otro; propuesta que pronto se complementó con la de Robillard pues para él, el sistema sígnico que interpreta puede hacerlo en tres niveles distintos: A) Mediante una estructuración análoga, es decir, el segundo texto reinventa de manera estructural los contenidos del primero, B) Cuando el segundo texto hace una elección arbitraria del primero, es decir, elige qué características transcribir y cuáles no y C) cuando el texto ecfástico mantiene una relación asociativa con el primer texto. Esto quiere decir que le hace mención o retoma alguno de sus tópicos de manera genérica.

Hasta aquí se ha hecho mención de cómo diversos autores han reflexionado sobre el uso de la écfrasis como figura retórica. Se puede notar que en algunos casos ha existido una tendencia a priorizar alguno de los dos códigos (visual y textual) con el fin de hacer notar el orden de aparición y priorizándolos bajo esta condición. Sin embargo, este orden resulta poco relevante a la hora del análisis, pues no se trata de cotejar qué rasgos se han tomado del objeto visual para luego demostrar cómo se han estructurado textualmente. Al menos, en esta tesis no se trata de ello, sino de demostrar que hay grados de iconicidad en ambos, de tal modo

que la propuesta de Mieke Bal es la más conveniente ya que posibilita la reflexión desde la semiótica de Peirce y el análisis literario. Volveré a esto en el siguiente inciso.

La segunda vertiente de este apartado tratará de enunciar los trabajos académicos que se han publicado a propósito de la écfrasis; se explicará la metodología que siguen y los resultados que se obtienen a partir de su análisis. En 2008, Evangelina Soltero Sánchez publica un artículo titulado “Apunten, disparen, flash: Elena Poniatowska/ Víctor Casasola y Manuel Álvarez Bravo” en el cual establece la relación de la obra de Elena Poniatowska con los fotógrafos mexicanos Álvarez Bravo y Casasola. Esta relación entre la literatura y el arte está impulsada por un espíritu nacionalista que buscaba acercar al pueblo mexicano con el acervo histórico de Álvarez Bravo y Casasola. Soltero Sánchez sigue la metodología de Yacobi, pues aunque no se mencione explícitamente, en su análisis los referentes fotográficos existen, pueden ser localizados y luego entonces se dialoga con ellos a través de las líneas narrativas. El texto literario se produce como modelo al cual aspira la imagen. De modo distinto se trabaja en *El cine como sueño: la écfrasis cinematográfica en la narrativa mexicana (1896- 1929)* (Vallejo Novoa 2008) pues este trabajo parte del modelo de Robillard ya que permite medir el grado en que un texto está presente en otro y analiza las referencias extra textuales que están de manera explícita e implícita en el cine mexicano respecto a las obras literarias (25). Con esta metodología se analizan filmes que han influido a la narrativa mexicana. El trabajo de Vallejo Novoa es un tanto a la inversa, pues es el film el que está invitando a la literatura a hablar de él. Busca, por tanto, ser pionero en estudios de écfrasis cinematográfica. Existen, además, otros trabajos en los que la inquietud es analizar el tema pictórico/fotográfico en la narrativa mexicana (como el caso de esta tesis), siguiendo una metodología filosófica. La tesis *El tiempo en Farebeuf* (2009) analiza la anulación del tiempo

por la inclusión de obras pictóricas. El análisis es de corte filosófico que va desde Bataille, Feynman, Parménides y Ricoeur. Se reflexiona sobre las concepciones de tiempo y espacio (a modo de Lessing) que permite explicar el título *Farebeuf. Crónica de un instante*. Uniendo, en este sentido, ambos artes. Otro de los trabajos que analiza la relación fotografía y literatura es el artículo ya citado antes “Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana” (Ansón 2010) en el que se sigue la metodología de Robillard pues no define qué tipos de écfrasis se están dando en la cronología de cuentos repasados. Su intención es mostrar un panorama del tema fotográfico en la literatura hispanoamericana, sin embargo, sí coteja qué elementos retoma el tema fotográfico en la narración para la búsqueda de una identidad social construida. Caso distinto ocurre en “Más que ‘Pálidas sombras’: nuevas posibilidades ecfásticas en la narrativa de Efrén Hernández” (2013) de Elizabeth Hochberg quien sigue las líneas de Pimentel y W. J. T Mitchell pues examina y cataloga las referencias textuales de la fotografía y la escultura que aparecen en el cuento “El señor de palo” (1932) de Efrén Hernández para luego vincularlas con las preocupaciones vanguardistas del escritor (2013, 69). De igual manera, Valeria De los Ríos ha hecho grandes aportaciones respecto al tema fotográfico en la obra literaria vanguardista. En 2011 publica el libro *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* en el que hay un análisis de tipo referencial al estilo Pimentel pues se analiza cómo la literatura de vanguardia hace uso de fotografías y cómo estas aparecen muchas veces de manera física en el texto. Para el 2015, su artículo “Analogías, fotografía y literatura en Mario Bellatin” yuxtapone ambos lenguajes: foto y literatura (se siguen las líneas de Mitchell) para establecer que en la obra de Bellatin la écfrasis no puede sustituir a la imagen (por eso la imagen está colocada en el texto “Las dos fridas” y “Fantasmas del masajista”) ambos lenguajes están al mismo nivel; pues ambos existen y ambos necesitan ser enunciados. De manera análoga,

Cortes Rocca estudia la obra de Mario Bellatin pues considera que el libro *Condición de las flores* es una fuente de inspiración para la elaboración de la exposición “Condición de las flores” de Santiago Porter; ambos exploran la vinculación entre texto e imagen, la naturaleza de la obra y la producción de sentido estético. Este análisis es de dos tipos, por un lado, referencial. Pues la obra pictórica está inspirada en la narrativa de Bellatin (en este sentido es una écfrasis a la inversa) sigue los parámetros de Clüver, el producto artístico, toma al primero para imitarlo y luego, sensibilizarlo. Pero también corresponde a un análisis de tipo referencial genérica pues está aludiendo a una corriente poética de creación libre (Cortes Rocca 2016, 245). En ese mismo año, se publica “Un acercamiento a la narración fotográfica de Juan Rulfo” (Gacinska 2016) en el que se trabaja bajo la écfrasis referencial de Pimentel, pues las fotografías de Rulfo existen fuera de la obra literaria y se busca cotejar los referentes textuales con los icónicos. A su vez la autora, piensa en la *enargeia* de estas imágenes, que están contribuyendo a la construcción del indígena mexicano. Como se ha demostrado, los postulados que giran en torno a la écfrasis son muy variados, sin embargo, hay puntos de encuentro entre diversos teóricos. La teoría de Bal permite pensar en el texto literario como producto de una posible tensión semiótica; mientras que los otros son de corte más formalista. En los artículos y tesis sintetizados aquí se ha demostrado que muchos son los intentos por demostrar cómo el tema fotográfico y el literario tienen distintas vinculaciones y que dada la variedad de aproximaciones se pueden seguir analizando estas relaciones intermediales.

2.3 Propuesta teórica de Peirce: *ícono, índice y símbolo* y “Poética visual” de Mieke Bal

En este apartado se propone describir la metodología de investigación. Como se dijo anteriormente, las propuestas medulares son *La división de los Signos* de Peirce y la “Poética visual” de Bal. Así, de modo jerárquico se comenzará con la explicación de la teoría de Peirce y luego se revisará el término de Bal como una solución viable al análisis.

Peirce realizó la división de los signos a partir de la gramática especulativa. Esta división tomó en cuenta tres elementos: el “signo”, el “objeto” y el “interpretante”. Para fines de esta investigación se revisará únicamente la propuesta de Peirce en cuanto al signo con su objeto. La relación entre estos será dinámica y se desglosará en: “ícono”, “índice” y “símbolo”. Como un primer acercamiento a esta teoría se toma la definición que Peirce hace del signo:

Un signo o representamen es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen (1986, 22).

Cuando Peirce hace la definición de “signo” no la formula tan alejada de las ideas que Ferdinand de Saussure hace en su *Curso de Lingüística General* (1916) sobre el “signo lingüístico”. Para el primero, un signo puede ser llamado también *representante*, pues es esa su principal función, representar para alguien un aspecto de su objeto. El signo está en lugar de su objeto, para el segundo, Saussure, el signo es una dicotomía conformada por “significado” y “significante”, en el “significado” está el concepto o la idea y en el

“significante” aparece la imagen acústica, la cual es una representación de sonido. La diferencia entre estos dos teóricos radica en que Saussure habla puramente de signos lingüísticos, mientras que Peirce da cuenta de cualquier sistema de signos. De este modo, hace una primera categorización que divide al signo en tres: *icono*, *índice* y *símbolo*. El primero de estos, en el ícono, es elemental que el signo reproduzca con ciertos grados de iconicidad al objeto que representa, o que de alguna manera figure alguna de sus propiedades. En este sentido, el signo icónico participa de manera activa con su objeto, para Peirce, el mejor ejemplo de esta relación es la fotografía.

Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza (1986, 44).

No es casual que Peirce se sirva de la fotografía para ejemplificar el signo icónico. Pues como se vio en la cita anterior, la propiedad distintiva se da a partir de la relación directa entre el signo y su objeto, el signo va a corresponder punto por punto a su objeto y tendrá la capacidad de ampliar sus particularidades “Una propiedad distintiva del icono es que, por su observación directa, pueden ser descubiertas otras verdades que conciernen a su objeto, aquellas que bastan para determinar su construcción” (1978, 153).

El segundo signo del que habla Peirce es el índice, un signo es un índice cuando mantiene una relación existencial con su objeto. En este sentido, el objeto tiene que existir para que se dé la relación entre ellos. Esta puede ser causal, por ejemplo, el humo es causa de fuego. Por otro lado, el índice demuestra una cercanía con su objeto pero no profundiza sobre este. En el ejemplo del humo y el fuego, el humo no supone las características de fuego si este es color naranja, color rojo, ni si se está expandiendo o acotando.

Los índices pueden distinguirse de otros signos o representaciones por tres señales características: primera, que *no tienen ninguna semejanza significativa con sus objetos*; segunda, que se refieren a individuos, a unidades singulares, a colecciones de unidades singulares, o a continuos singulares; tercera, *que dirigen la atención a sus objetos por fuerza ciega*. Pero sería difícil, si no imposible, tomar un caso de un índice absolutamente puro, o encontrar algún signo absolutamente privado de cualidad indéxica. Psicológicamente la acción de los índices depende de la asociación por contigüidad, y no de la asociación por semejanza o de operaciones intelectuales (1978, 156).

Esta asociación por contigüidad de la que habla Peirce será importante a la hora de analizar las fotografías en los textos literarios pues los interpretantes del signo fotográfico dirigen su atención indiscriminadamente entre el signo y el objeto. Esto no quiere decir que las fotografías de los textos seleccionados correspondan exclusivamente a esta categoría, como se demostrará, cada una se anclará a su respectiva categoría; es, como dice Peirce, difícil encontrar un signo que no se vea matizado por una propiedad indéxica.

El tercer signo es el “símbolo”, este caso se da cuando la relación con el objeto que representa se da por una convención general en su interpretación:

Un Símbolo es un Representamen cuyo carácter representativo consiste precisamente en que es una regla que determinará su Interpretante. Todas las palabras, frases, libros y otros signos convencionales son símbolos. Hablamos de escribir o pronunciar la palabra "hombre", pero es sólo una *réplica*, o encarnación de la palabra, que se pronuncia o se escribe. *La palabra en sí misma no tiene ninguna existencia*, aunque tiene un ser real que consiste en el hecho de que los existentes se conformarán a ella. Es un modo general de sucesión de seis sonidos o representámenes de sonidos que *llegan a ser un signo sólo por el hecho de que un hábito, o ley adquirida, hará que sus réplicas sean interpretadas como significando un hombre u hombres*. La palabra y su significado son ambas reglas generales, pero, de las dos, sólo la palabra prescribe las cualidades de sus réplicas en sí mismas. De otro modo la "palabra" y su "significado" no difieren, a menos que se otorgue a "significado" algún sentido especial (1978, 157).

Ejemplos de estos casos son, como bien se menciona en la cita anterior, las palabras. Estas existen por una arbitrariedad, no hay ninguna razón por la que denoten ciertos significados (como el ejemplo de la palabra “hombre”) sin embargo, al generarse el hábito de nombrarlas y significarlas de tal modo se convierte en un signo simbólico. En conclusión Peirce, recapitula lo siguiente:

Un signo es o bien un icono, un índice o un símbolo. Un icono es un signo que poseería el carácter que le convierte en significante incluso aunque su objeto no existiera, así como una raya de lápiz representa una línea geométrica. Un índice es un signo que perdería al instante el carácter que le convierte en signo si su objeto desapareciera, pero no perdería ese carácter si no hubiese interpretante. Tal, por ejemplo, es un trozo de madera con un orificio de bala en él como señal de disparo, pues sin disparo no habría habido orificio. Pero hay un orificio ahí, tenga alguien el buen sentido de atribuírselo a un disparo o no. Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en signo si no hubiera interpretante. Tal es cualquier expresión de habla que significa lo que significa sólo en virtud de que se comprende que tiene esa significación (1978, 160-161).

A todo esto se aclara que posteriormente Peirce ampliaría la calificación de signos a diez, pero no se tomarán en cuenta en este trabajo porque no resultan significativos para el análisis. En conclusión, un icono puede tener o no su objeto, al contrario del índice que perdería la cualidad de signo si su objeto desapareciera. Un símbolo, en cambio, no sería un signo si no existiera un intérprete que le diera significado.

Para un mayor entendimiento de la relación trídica que establece Peirce se continúa con la definición de “interpretante”. El interpretante se refiere al pensamiento que se produce en la mente del intérprete, el intérprete es el receptor del signo, más tarde señalará Peirce (1906) que el interpretante radica en el “efecto mental” que se produce en el intérprete. En términos Saussureanos correspondería a la definición de “significado” en la dicotomía “significado/significante” que se refiere a la representación mental o concepto que da lugar

a la imagen acústica. Ahora, bien el “interprete” se clasifica en tres: emocional, energético y lógico. El primero de estos es el efecto entendido como un sentimiento que se produce como consecuencia del signo. El energético corresponde a un efecto más pasivo que el primero pues implica la contemplación hacia el signo, el reconocimiento únicamente. Mientras que, el tercero, consistirá en la interiorización del signo. El intérprete lógico buscará obtener un resultado específico del signo, no se conformará con la simple contemplación ni con el sentimiento que el signo le produzca, llevará el signo hasta sus últimas consecuencias (85).

Se hace mención de lo anterior porque como se verá en los capítulos siguientes, los personajes fotógrafos de cada uno de los cuentos, responderán a un interpretante distinto. El fotógrafo en “Ptosis” y el historiador Felipe Montero en *Aura* se insertan en la pasividad, en la contemplación, por lo tanto se categorizan como “energéticos”; el huésped Santiago en *El camino de Santiago* corresponde al interprete lógico, pues mediante el uso de la fotografía conseguirá “la verdad”, mientras que, Julián Mercader, personaje de *Las Violetas* es un intérprete emocional, pues la fotografía de su hija provocará deseos en él pero es también un intérprete lógico pues llevará el signo hasta la ejecución de su deseo.

“Poética visual”

La propuesta de “poética visual” de Mieke Bal es viable para analizar la relación entre lo icónico y lo narrativo, ya que Bal elabora una lectura analítica del modo en que los conceptos viajan de una disciplina a otra, y lo terrible que es creer que un concepto puede viajar sin dar constancia de las transformaciones que sufre. En el ámbito de la escritura y lo pictórico es necesario aclarar que los términos son interdisciplinarios y no transdisciplinarios, pues si se manejan bajo la lupa del segundo se admitiría que el concepto puede viajar libremente entre dos disciplinas que en esencia son distintas. Por eso, es importante retomar el primer término

“interdisciplinar” para dar constancia de aquellos conceptos viajeros que evidentemente se transforman de acuerdo con la demanda de la disciplina. Es bajo este preámbulo que Bal propone la poética visual.

Esta transformación interna puede demostrarse a través del concepto emergente de poética visual, que implica tanto una especificación de la focalización como una transformación mediante un viaje interdisciplinar entre el análisis literario y el visual y entre el concepto y objeto. El término “poética visual” no es un concepto, sino una estrategia en la que los conceptos afiliados, como focalización, mirada y marco, confluyen para convertirse en algo más que un mero concepto: en el esqueleto de una teoría (Bal 2002, 59).

Es por esto, necesario anclar el análisis de este trabajo de investigación a la poética visual pues permite vincular la iconicidad en el lenguaje literario y la vinculación entre los conceptos ícono, índice y símbolo con sus objetos. De esta manera, Bal puntualiza sobre la Teoría de los Signos de lo siguiente:

[...] De todos estos malentendidos, la equiparación de la iconicidad con la visualidad, posiblemente sea la más dañina. Al igual que muchos otros ejemplos canónicos de la teoría literaria, el famoso pasaje en el que Peirce define las tres categorías de los signos según su justificación— algo que se parece mucho al código pero no es idéntico a él, sino que es más amplio y menos rígido—ha sido excesivamente citado e insuficientemente leído (62).

Bal establece que Peirce nunca propuso a la visualidad como elemento característico del ícono. De hecho, tampoco la cuestión del realismo tiene cabida en la definición. Pues el signo icónico posee su propia justificación, su cualidad sígnica que toma de su objeto. Así el ícono:

Es construido o concebido por el lector, el descifrador de signos que cada uno de nosotros es en su capacidad como *homo semioticus*. En otras palabras, lo que hace que la noción de iconicidad sea importante para la lectura no es el hecho de que nos conduzca a un modelo “real” preestablecido, sino el hecho de que produce una ficción (62).

Por esto, Bal está interesada en aclarar la teoría de Peirce pues la lectura correcta de esta teoría permite pensar que los signos están produciendo ficción y es en este sentido que los conceptos pueden mutar de una disciplina a otra, teniendo en cuenta que 1) están produciendo ficción, independientemente del medio, 2) los signos no están obligados a reproducir fielmente a su objeto (¿pues qué sentido tendría?), 3) son útiles para analizar la iconicidad en los textos literarios, es decir, la poética visual y 4) tanto los textos literarios como los pictóricos para ser semióticamente activos necesitan tiempo y subjetividades (64-65). Bal concluye la reflexión de los términos Peircianos en el análisis literario de la siguiente manera:

Por tanto, la mejor manera de afrontar la cuestión de lo visual dentro de lo literario –de la poética visual- no es a través de la definición y la delimitación, de un modo de clasificación que convierta la diferencia en oposición [...] la cuestión no es si los textos literarios pueden tener una dimensión visual, sino cómo lo visual se escribe a sí mismo y de qué forma un escritor o escritora literaria puede utilizar lo visual en su proyecto artístico (65-66).

Se verá entonces, que las categorías de Peirce utilizadas para analizar las novelas no funcionan en el sentido de cotejar qué rasgos de visualidad o similitud hay en el texto literario respecto a la fotografía a la que se aluden, sino demostrar de qué modo la iconicidad está representada en el texto narrativo y cómo influye en disposición interna del asunto, es decir, en la trama. En algunos casos, los personajes de *Aura*, Felipe Montero y Julián Mercader de *Las Violetas* sí buscan la similitud entre el signo y el objeto pero esto es por una mala interpretación del medio fotográfico. Lo importante en estas dos narraciones es demostrar que están obligando al signo fotográfico a dar constancia de su realidad.

3. La fotografía como espejo de lo real en “Ptosis” y *Aura* de Carlos

Fuentes

El “icono” en Ptosis

En este apartado se hará uso del signo icónico. Ya se aclaró en el apartado anterior que un signo icónico mantiene referencias icónicas con el objeto que representa, de igual manera se comprendió que en el icono es indispensable que el signo adquiera características del objeto que representa y este mantendrá su cualidad de icono incluso si el objeto dejara de existir. En este sentido, parece pertinente aclarar que la fotografía en “Ptosis” tiene carácter icónico pues está mediada por el discurso médico. La fotografía icónica necesita parecerse a su referente, la mujer, pues ampliará los detalles de su ojo para una intervención quirúrgica. Hacia el final se verá que, si bien, la fotografía de la mujer jamás pierde su calidad icónica sí pierde su función de registro, pues el fotógrafo le da un uso personal a la imagen.

3.1 Mímesis y función de registro médico

En este capítulo se argumentará por qué la fotografía funciona como signo icónico en el cuento “Ptosis”. Recordemos que la fotografía desempeñó un papel muy importante en el ámbito de la observación y las ciencias, puesto que gracias a ella, se pudieron captar movimientos y partículas imposibles de capturar con la retina. Explica Benjamin que la fotografía permite, mediante sus procedimientos auxiliares, observar particularidades imposibles de percibir a simple vista. El daguerrotipo —explica— “deja al descubierto los aspectos fisionómicos de ese material: mundos e imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la

vigilia” (Benjamin 1931, 27-28). El “aspecto fisionómico” es de suma relevancia para el análisis de este cuento, pues es este el que aunado a la fotografía, posibilita su desarrollo. El “aspecto fisionómico” referirá, en este caso, al aspecto particular del párpado de la mujer en el cuento que se analizará, pues esta particularidad será el detonante fotográfico. Es decir, la causa por la que la cámara será disparada para capturar.

Peirce establece que las imágenes fotográficas son signos. En este capítulo, se puntualiza exclusivamente la primera categoría a la que hace referencia Peirce, icono, puesto que sirve como herramienta metodológica para el cuento. Como primera definición, Dubois, quien hace una lectura de la “realidad” en la fotografía, afirma que la fotografía es un espejo de esta porque:

El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un “análogo” objetivo de lo real. Es por esencia mimética (1983, 20).

En términos más simples, hay una semejanza icónica entre la imagen y lo fotografiado, y esta semejanza se creía, al principio, que era natural. La fotografía:

Es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta, de la realidad. Y esa capacidad mimética [...] la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma «automática», «objetiva», casi «natural» (22).

En este sentido, se defiende la idea de objetividad, puesto que, al ser un procedimiento “mecánico” se le otorga un grado de imparcialidad. Es por esta razón que a la fotografía se le adjudica “el carácter documental, de archivo, de referencia [...] Se trata casi siempre de ampliar al máximo las posibilidades de la mirada humana... de estar cada vez más cerca de la visión real que tenemos del mundo” (28).

La fotografía no interpreta el mundo, lo registra y por esta función de registro será durante mucho tiempo, servidora de las ciencias, puesto que formará parte fundamental del archivo que ponga en evidencia la “materialidad [realidad] absoluta” (24).

Si se consideran estas definiciones, en el cuento “Ptosis” publicado en el libro *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) de Guadalupe Nettel se observa que se *registra* una realidad “médica” a través de la fotografía. El narrador en primera persona y protagonista del relato, de oficio “fotógrafo médico especializado en oftalmología” (Nettel 15), trabaja para Ruellan, el mejor médico cirujano de párpados en París, quien pide a sus pacientes dos series de fotografías:

La primera consiste en cinco tomas cercanas —de ojos cerrados y abiertos— para que quede *constancia* de su estado antes de la operación. La segunda se lleva a cabo una vez practicada la cirugía, cuando la herida ya ha cicatrizado (2008, 14-15).

Es decir, el procedimiento médico-fotográfico consta de dos etapas, en la primera, se pone en evidencia una “realidad” del párpado de los pacientes, y, en la segunda, se evidencia la intervención en la realidad primera. Como el relato explica, las cirugías de párpados son muy frecuentes por diversas razones, “estragos de la edad”, “la vanidad de la gente”, “accidentes”, “explosiones” (14), etc. En la diégesis del cuento, cierto día, aparece una joven mujer en el estudio para realizarse la primera serie fotográfica. El narrador afirma que:

Cuando su silueta apareció por fin detrás de la reja, me sorprendió que fuera tan joven, debía de haber cumplido cuando mucho veinte años. Un gorro negro, impermeable le cubría la cabeza y dejaba resbalar las gotas por su cabello largo. Su párpado izquierdo estaba unos tres milímetros más cerrado que el derecho. Ambos tenían una mirada soñadora, pero el izquierdo mostraba una sensualidad anormal, parecía pesarle. Al mirarla me embargó una sensación curiosa, una suerte de inferioridad placentera que suelo experimentar frente a las mujeres excesivamente bellas (17-18).

Frente a este deslumbramiento, el fotógrafo se dispone a “enseñarle una serie de fotografías de operaciones sin éxito” con el fin de evitar que la mujer se realice la operación, pero no logra cambiarla de opinión; ella continúa con su decisión y se coloca para ser fotografiada:

Sin decir una palabra, coloqué el telón de fondo blanco detrás de su cabeza, apuntando el reflector hacia sus ojos. En lugar de las tres tomas “habituales” disparé el obturador quince veces y habría seguido así hasta el anochecer si mi padre no hubiera llegado (20).

El fotógrafo ha hecho uso deliberado de la cámara, ha apretado el obturador quince veces en su deseo de capturar lo que en ese momento se convertía en su realidad: la chica, no el registro médico. Ha interrumpido su trabajo y se ha aventurado a utilizar la cámara fotográfica en pro de su debilidad, hasta que su abuso se ve interrumpido por la llegada de su padre. La subjetividad del fotógrafo ha intervenido en lo que debía ser objetivo. La persona ha mediado y no ha dejado a la máquina hacer su trabajo, pero esta intervención se ve interrumpida con la llegada del padre del fotógrafo quien irrumpe el deseo de su hijo. Impide que el deseo continúe ejecutándose a través de la cámara.

Hasta este punto ya nos encontramos con ciertos problemas que se abordarán desde las “seis nociones ingenuas” que Umberto Eco propone en *Tratado de semiótica general* (1976). Estas hacen visibles los errores que se han cometido al definir el ícono y son las siguientes:

[El signo icónico]

- (i) tienen las mismas propiedades que el objeto;
- (ii) son semejantes al objeto;
- (iii) son análogas al objeto
- (iv) son motivadas por el objeto (2005, 288)

Siguiendo el esquema que propone Eco, 1) la fotografía que el médico oftalmólogo ha tomado de la mujer no tiene las mismas propiedades que ella, puesto que es imposible que la placa fotográfica registre todas las propiedades de su párpado caído, 2) Las propiedades que la cámara ha tomado son semejantes de manera superficial, puesto que sí se pueden intuir mediante la foto las características visibles del párpado pero no permite un acercamiento suficiente para su intervención quirúrgica. 3) Las fotografías que se han capturado no son análogas al objeto (el párpado caído) puesto que el fotógrafo no se ha enfocado en el objeto quirúrgico, sino en ella. La subjetividad ha entrado en lo que debía ser objetivo y, finalmente 4) en este caso, el signo icónico (foto) sí ha sido motivado por su objeto (párpado) pero inmediatamente ha intervenido un nuevo motivo: la belleza de la mujer. Estas consideraciones ya permiten un camino metodológico a seguir. Eco dice que erróneamente se afirma que el signo icónico “está codificado arbitrariamente” (288), Pero, esta afirmación es ingenua. No es que el signo mantenga una relación de arbitrariedad con su objeto sino que están codificados culturalmente. En el caso del cuento, la fotografía no está manteniendo una relación de similitud; mucho menos de semejanza arbitraria con su objeto, puesto que está mediada por el discurso médico y esto elimina el grado de arbitrariedad:

[...] Deberíamos afirmar entonces que, los signos icónicos no tienen las “mismas” propiedades físicas que el objeto pero estimulan una estructura perceptiva “semejante” a la que estimularía el objeto imitado (290).

La foto en “Ptosis” debería incitar una lectura objetiva para su uso médico, puesto que está en condiciones semejantes al objeto que ha capturado. Sin embargo, esta condición no se cumplirá.

3.2 La fotografía como posesión simbólica

En lo revisado hasta este momento del cuento, es fácil notar que algo se ha salido de lo “habitual” del procedimiento, el fotógrafo ha transitado de lo médico a lo personal. Es conveniente aclarar en este momento que rara vez se cumple totalmente la función de “ícono” que categoriza Peirce. Se ha visto que la fotografía no es exclusiva del “registro”, ni puede ser únicamente una “copia” fiel de la realidad. Cumple, en primera instancia con la función de registro médico, como también en las ciencias penales y psiquiátricas se usaban las fotografías, pero al otorgarle significados subjetivos se le añaden mayores lecturas. O bien, se complica su lectura médica.

Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (1992) explica que estas lecturas se deben a una “connotación” de la imagen o a un “segundo sentido” (un sentido implícito), que se determinan de la siguiente manera:

La imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, [que] se elabora a lo largo de diferentes niveles de producción de la fotografía (elección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): consiste, en definitiva, en la codificación del análogo fotográfico [...] pero esos procedimientos, hay que tenerlo en cuenta, [...] no se puede decir que formen parte, hablando con propiedad, de la estructura fotográfica (1992, 16).

El primer sentido es el acto mismo de fotografiar, la intención es el registro, el segundo sería, siguiendo a Barthes, el resultado de la producción fotográfica, por tanto, como explica al final, no están propiamente dentro de la fotografía. Y añade más adelante que:

La lectura de la fotografía siempre es histórica, depende del <saber> del lector, [...] A fin de cuentas, [...] la “copia” fotográfica pasa por ser una denotación pura y simple de la realidad. Hallar ese código de connotación consistiría, por tanto en aislar, inventariar y estructurar todos los elementos “históricos” de la fotografía, todas las partes de la superficie fotográfica que extraen su propia

discontinuidad de un cierto saber del lector o de su situación cultural, como se prefiera (1992, 24).

Es decir, la “copia fotográfica” es una “denotación pura” de la realidad, mientras que, el “mensaje fotográfico” es una lectura connotada que depende del receptor fotográfico, pues este le añadirá significados diversos, los cuales tienden a ser culturales, sociales o bien, como es el caso de este cuento, personales.

En el relato la “denotación pura” que se copia en el papel fotográfico es el párpado caído de la mujer, pero el fotógrafo, al apropiárselo, es decir, al poseerlos “simbólicamente” (tanto el párpado como a la mujer) le da una connotación que ya no es médica, ni de registro, sino personal. Los posee porque es él quien conserva el registro fotográfico de la mujer, en primera instancia, y, en segunda, la posee porque resguarda a la mujer para sí mismo de manera impresa en su cajón. Por tanto, la fotografía es ícono pero no un singo icónico-médico, sino icónico-personal.

El narrador en su anhelo de conservación, mediante las quince tomas fotográficas busca contener aquellos párpados que le parecen insólitos, por eso, procede a la impresión de las fotos, “revelé las fotos de inmediato; metí las más convencionales en un sobre con el sello del hospital y conservé la que me pareció mejor lograda en el cajón de mi escritorio: una toma de frente, soñadora y obscena” (2008, 21). El fotógrafo ha actuado de forma inapropiada al fotografiar a la mujer “paciente” más veces de lo señalado y conservar sus fotografías. En otras palabras, el narrador mediante la fotografía adquiere una “realidad” desvinculada de lo médico y conserva la “evidencia”.

Además, el narrador sabe de la exactitud meticulosa y suficiente que brinda la cámara fotográfica para plasmar la realidad de forma ecuánime, de hecho, al principio del cuento él

mismo cree que el acto de fotografiar es “una tarea mecánica, sin mayores complicaciones” (13). Las fotografías de los párpados de la mujer están inscritas en un discurso médico pero también se vuelven un objeto personal al ser conservadas en un cajón de escritorio. El uso de la fotografía fluctúa entre el registro y lo personal. Conviene destacar que, la fotografía, para el narrador representa el deseo urgente de “apropiarse” de los párpados de la mujer que le parecen asombrosos y de “conservar” simbólicamente esa sensación que experimentó al verlos. Con la fotografía podrá repetir esa sensación un número ilimitado de veces. Para Foucault, históricamente, la medicina se ha apropiado del mecanismo fotográfico para construir y enmarcar sujetos, figuras y se dividen en el loco, el preso, el homosexual y las prostitutas (Foucault 2009, 265) y que bien pueden estar presentes en otras narrativas como *Nadie me verá llorar* (1997).

Si bien, la mujer en “Ptosis” encajaría en la categoría de “locos: enfermos” de la que habla Foucault, para el protagonista, la mujer no es vista como una enferma, ni siquiera recibe el trato de paciente que el fotógrafo debió darle. No existe en ella tal categoría, pero sí una elevación de su sensualidad, de su aspecto físico que cautiva al fotógrafo. Esta “sensualidad” que se cita al principio del apartado es capturada y encarcelada por la cámara. El hombre mediante sus propios medios no tiene la seguridad de retener para sí estas cualidades físicas, pero sí puede hacerlo mediante la técnica, mediante el uso de la cámara.

3.3 La fotografía como sustitución de la experiencia

Al término de la primera serie fotográfica, el narrador vive aterrado de volver a ver a la mujer en la segunda serie, es decir, cuando esta haya sido intervenida por la operación. Sabemos que su temor se debe a que todos los pacientes operados por el doctor Ruellan conservan algo en común y esta observación lo atormenta, pues, según su subjetividad:

En apariencia los ojos [de los pacientes operados] quedan más equilibrados, sin embargo, cuando uno mira bien —y sobre todo cuando ha visto ya miles de rostros modificados por la misma mano—, descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen. Es como es como si el doctor Ruellan *imprimiera* una marca distintiva en sus pacientes, un sello tenue pero inconfundible (17).

El verbo “imprimir” es arriesgado en esta descripción, puesto que no es propio del discurso médico, sino fotográfico. Los órdenes discursivos se han confundido, el verbo “imprimir” propio del discurso fotográfico, aparece en un discurso médico, en esta conjugación se confunden, se tocan prácticas y disciplinas que crean realidades.

El narrador está haciendo una asimilación entre ambas técnicas. Para él, el médico Ruellan al igual que la cámara, repite/reproduce/rehace una realidad notablemente visible. Imprime en sus pacientes (como si ellos fueran la placa fotográfica) el sello de su intervención. Reproduce una y otra vez el resultado de la cirugía.

De hecho, puede pensarse que, al igual que el cirujano “interviene” en la realidad quirúrgica, su empleado, el fotógrafo, hace lo mismo pero “fotográficamente” pues interviene la relación objetiva que debe existir entre él y la paciente.

En el cuento, el miedo del narrador desaparece cuando vuelve a verla a principios del verano y descubre que sus ojos siguen siendo los mismos. Ella le explica que a la mañana

siguiente será operada y permanecerá internada por tres días. El fotógrafo confiesa que “de haber llevado la cámara tendría ahora *la prueba*, no solo de la mujer ideal sino también del día más alegre de su vida” (22). Es decir, existe en él (nuevamente) la necesidad de tener una evidencia de la realidad, de conservar ese momento para la posteridad. Le preocupa más la fotografía que la experiencia misma y eso tiene sentido puesto que, como dice Dubois, “la foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver” (20). Posteriormente, el fotógrafo y la mujer pasan la noche juntos y él le promete acompañarla durante y después de la cirugía, sin embargo, no lo cumple:

Salí del hospital hecho añicos, como quien acaba de encarar una derrota. Pensé tanto en ella al día siguiente. La imaginé despertando sola, en ese cuarto hostil con olor a desinfectante. Hubiera deseado poder estar ahí acompañándola y lo habría hecho de no haber tanto en juego: mis recuerdos, *mis imágenes de esos ojos que*, de haberlos visto después, idénticos a los de todos los pacientes del doctor Ruellan, habrían desaparecido de mi memoria... (22).

Se resaltó “mis imágenes de esos ojos que” porque se hace hincapié en la posesión de “lo único” y “lo particular” que él capturó para sí como un deseo alcanzable únicamente mediante la cámara. Para él, la categoría de icono-personal se va a romper pues al comparar sus imágenes con la mujer ya no habrá semejanza; ya no habrá significados. A este personaje lo que lo aterroriza es el signo icónico- médico, por eso decide no volver a verla después de la cirugía. La razón de su decisión se debe a que ya ha poseído eso único y particular: los párpados, que van a permanecer no solo en sus “recuerdos”, sino en la placa fotográfica. Él ya hizo propias las imágenes de la mujer, las conserva en ambos sentidos, por un lado, las fotografías físicas y por otro, la imagen mental, guardada en sus recuerdos. Sabe que después

de la cirugía esos párpados no serán los mismos que él “adquirió” simbólicamente mediante y continúa:

Algunas tardes, sobre todo en los periodos austeros en que la clientela no ofrece ninguna satisfacción, pongo su fotografía sobre mi escritorio y la miro unos minutos. Al hacerlo me invade una suerte de asfixia y un odio infinito hacia nuestro benefactor, como si de alguna forma su escalpelo también me hubiera *mutilado* (23-24).

El verbo “mutilar” es interesante porque sirve para describir tanto el procedimiento quirúrgico-médico como el fotográfico. Para Susan Sontag la fotografía es un procedimiento violento. En este sentido, ambos procedimientos “extraen”, “amputan”, “mutilan”, pero esta mutilación está lejos de ser la única en el cuento. El padre del narrador mutila el deseo de su hijo al interrumpir la sesión fotográfica, la fantasía que la cámara estaba generando se ha quedado suspendida para siempre. Desde el psicoanálisis se está dando una acción “castrante”, el padre le está prohibiendo a la mujer, pues esta mujer debe verse desde su categoría de “paciente”. Al frustrar esta fantasía, el hijo genera una rivalidad y un odio pero no hacia su padre, sino hacia su benefactor el doctor Ruellan, y como se lee en la cita de arriba, el bisturí del cirujano —de manera metafórica—, ha castrado su deseo.

Ahora bien, la imagen mutila en dos sentidos; aísla a la mujer de sí misma, el fotógrafo se queda con el referente impreso, no con ella. En el segundo sentido, amputa los ojos de la mujer del resto del cuerpo, puesto que no fotografía todo, se queda solo con los párpados. Comenta Sontag que la fotografía: “Infringe, espía, invade, distorsiona, explota y, en el extremo de la metáfora, asesina” (1981, 23) particularidades de los fotografiados y de los enfermos. Vale la pena considerar los tres últimos verbos de la cita de Sontag, exceptuando “asesinar”, son de suma importancia pues en el primero, “invadir”, la fotografía

invadió la privacidad de la mujer pues transgrede su autenticidad, su fotografía es para la cámara, para Ruellan y para el fotógrafo un registro:

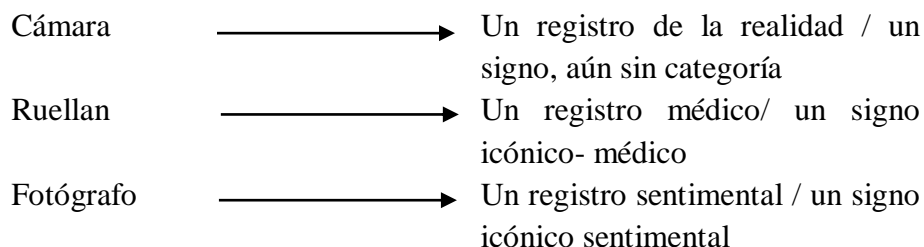


Figura 1. *La fotografía y sus registros* en “Ptosis”.

Así, para los tres medios (figura 1), la fotografía representa un registro, la cámara captura la fotografía como una prueba de la realidad. Para el doctor Ruellan, la fotografía es un registro médico que evidenciará su intervención; para el fotógrafo, es un registro sentimental.

El segundo verbo, “distorsionar” también tiene sentido pues la mujer es deformada por la cámara, el enfoque está en los párpados, no en ella. Es desfigurada por el “escalpelo” del doctor Ruellan y reducida a una sinécdoque por el fotógrafo; pues escoge a la fotografía más no a la mujer. Finalmente, el tercer verbo, “explotar” tiene sentido en el momento en que el doctor Ruellan aprovecha el mecanismo fotográfico para intervenir médicamente, mientras que, el fotógrafo lo utiliza para explotar una y otra vez las emociones sentimentales que la fotografía de la mujer le brinda.

3.4 Violencia fotográfica: consideraciones preliminares

Si se considera lo argumentado hasta aquí, no es casual que para Sontag “todo uso de la cámara implique una agresión” (1981, 17) puesto que “fotografiar personas es violarlas, pues se les ve como jamás se ven a sí mismas, se les conoce como nunca pueden conocerse, [y] transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (1981, 24) Simbólicamente, el fotógrafo ha poseído a la mujer, ha realizado una especie de sinécdoque, la parte por el todo, tiene la fotografía de los párpados, más no a la mujer.

La primera serie fotográfica resultó suficiente para el fotógrafo. Su anhelo de conservación se cumple y con eso basta. A él no le importa aventurarse a la experiencia, la intercambia por la fotografía, la violencia fotográfica radica en desechar al referente, desvalorizarlo, incluso olvidarlo, pues se le ha dado mayor importancia al certificado impreso que prueba su existencia.

La apariencia de los párpados que se presenta en la fotografía y que lo seduce no se debe en sí a la individualidad, al carácter o la interioridad de la mujer, corresponde más bien a un retrato exterior con el que él se conforma. Según Sontag “las fotografías son un modo de certificar la experiencia, también son un modo de rechazarla: al limitar la experiencia en busca de lo fotogénico, al convertir la experiencia en una imagen, un *souvenir*” (1981, 20) puesto que, “una vez concluido el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera (21).

A modo de cierre se rescatan dos puntos clave para la comprensión de este capítulo. El primero es que la fotografía del cuento “Ptosis” está cumpliendo con su función de ícono

y registro, de servidora de las ciencias, pues está contribuyendo al expediente médico. La fotografía es en “Ptosis” un elemento más del expediente del doctor Ruellan. La categoría Peirciana se rompe cuando el fotógrafo se apropia de la fotografía y lo inserta en sus pertenencias personales, lo cual tiene consecuencias deliberadas. El fotógrafo rechaza la experiencia, “la niega” pues en lugar de conservar/ conquistar/ cuidar a la mujer la pierde y la gana mediante el uso de la fotografía.

En el análisis de la categoría “La fotografía *como* espejo de lo real” resulta interesante demostrar que en el propio *como* se está manifestando un símil, una comparación; esto quiere decir que, la fotografía no es realidad, no se está dando por sentado que lo sea, sino que, en algunos discursos debe funcionar como tal. Habría que considerar que todo parte de una convención cultural como lo afirma Eco: “Decir que un signo es semejante a su objeto no es lo mismo que decir que tiene las mismas propiedades. En cualquier caso, existe el concepto de SEMEJANZA que tiene un carácter científico más preciso que el de “tener las mismas propiedades” (2005, 292). El carácter científico que defiende Eco está presente en este cuento como lo estará en la siguiente narración. Para que el signo icónico en esta narración se mantuviera fiel, “natural” no tenía que haber mediado la subjetividad, o en todo caso, el signo no tenía que haber sido motivado por su objeto. Pero esta condición quedó lejos de cumplirse.

El icono en *Aura*

En esta segunda parte, al igual que la anterior, se hará uso de la categoría de icono para analizar la novela *Aura* de Carlos Fuentes. Habrá que resaltar que, aquí el icono está empatado con un discurso histórico, a diferencia del primero que fue médico. Se verá que la fotografía en *Aura* es un signo icono del pasado. Para Consuelo, el signo fotográfico representa el pasado vívido con su esposo Llorente, mientras que para el general, la fotografía es un ícono de la historia de México y la guerra de intervención francesa; en cambio, para el historiador Felipe representará dos iconicidades, por un lado su *quehacer* historiográfico, y por otro, su pasado con Aura.

3.5 Mimesis y función de archivo

En este apartado serán de gran utilidad dos textos aparecidos en momentos distintos, uno es “El discurso de la historia” (1984) de Roland Barthes y otro, “A priori histórico y el archivo” (1970) de Michel Foucault. El primero será útil para aclarar la historia como disciplina y su discurso vinculado a la realidad, el segundo, servirá para delimitar lo que Foucault propone como “archivo” y partir de este concepto para analizar la novela. De igual manera, el texto *El mal de archivo* (1995) de Derridá servirá para explicar el origen de la palabra “archivo” y cómo esta repercute en la narración de Fuentes.

Aura fue publicada en 1962 por el escritor Carlos Fuentes, muchos han sido los análisis que sitúan a la novela como una narración gótica, otros se enfocan en la tradición clásica-literaria que Fuentes impulsa en sus líneas. Otros análisis prestan atención a la

tradición mesoamericana y el rito en la novela². En este análisis, ninguno de los anteriores temas será expuesto. Se busca demostrar que el relato construye el discurso de la historia a partir del “archivo” y que este a su vez se legitima a través de la aparición de fotografías.

3.5.1 El discurso de la historia

En este punto se comenzará explicando cómo funciona el discurso de la historia para Roland Barthes. Se parte de este concepto, “discurso de la historia” considerando dos acepciones Historia con mayúscula e historia con minúscula. Pues en la novela de Fuentes, la historia total, la cíclica se compone de ambas narraciones, estas conjugan la trama. Barthes habla de la significación del discurso de la historia bajo los siguientes parámetros:

Para que la historia no tenga significado es necesario que el discurso se limite a una pura serie de anotaciones sin estructura: es el caso de las cronologías y de los anales (en el sentido puro del término). En el discurso histórico constituido (podríamos decir «revestido»), los hechos relatados funcionan irresistiblemente como índices o como núcleos cuya misma secuencia tiene un valor indicial [...] (Barthes 2013, 204).

Con esto Barthes argumenta que el discurso de la historia no se basa en anotaciones simples, mucho menos en cronologías; por el contrario, el discurso histórico se legitima por su valor de signo, puesto que sirve para designar el sujeto de la proposición, es decir, aquello de lo que se enuncia. Esta enunciación, al contrario de otros discursos, construye el hecho histórico a través de la lingüística:

² Para consultar estas lecturas de la novela pueden revisarse los trabajos “Claves para la tradición clásica en *Aura*” (2017) de David García Pérez; “El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes” (2006) de María C. Albín y “Lo mesoamericano en *Aura*” (2009) de Marlen M. Calvo Olviedo todos los artículos disponibles en la plataforma de *Redalyc*.

Se llega así a esa paradoja que regula toda la pertinencia del discurso histórico (en comparación con otros tipos de discursos): el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (como término de un discurso), y, no obstante, todo sucede como si la existencia no fuera más que la «copia» pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la «realidad» (2013, 205).

En esta cita ya, parece que Barthes sitúa el discurso de la historia con la idea de icono pues a diferencia de su primer reflexión, aquí establece que aunque el discurso histórico tiene una existencia lingüística, este hecho es tomado como una “copia” de otra realidad y este modo discursivo es el único medio legítimo para acercarse al campo de la realidad histórica.

El discurso histórico supone, por así decirlo, una doble operación, muy retorcida. En un primer momento (esta descomposición evidentemente es sólo metafórica), el referente está separado del discurso, se convierte en algo exterior a él, en algo fundador, se supone que es el que lo regula: es el tiempo de la *res gestae*, y el discurso ofrece simplemente como historia *rerum gestarum*: pero, en un segundo momento, es el mismo significado el rechazado, el confundido con el referente; el referente entra en relación directa con el significante, y el discurso, encargado simplemente de expresar la realidad, cree estar economizando el término fundamental de las estructuras imaginarias, que es el significado (2013, 206).

Las anotaciones que hace Barthes sobre el discurso de la historia coinciden con la categoría de icono en la fotografía que hasta aquí se ha manejado: A) el referente está separado del discurso/ al igual en la fotografía el referente está separado de esta. B) el referente es el que funda y regula el discurso histórico/ el referente-objeto está instaurado en la fotografía por lo tanto, de cierto modo también la regula, C) tanto el referente fotográfico como el histórico son puestos en cuestión al momento de su lectura connotativa (de aquella que hablaba Barthes al principio), el referente y el significante están en constante tensión generando significados. Por tanto, ni el discurso histórico, ni la fotografía icónica concuerdan con la realidad, lo único que hacen es significarla (Barthes, 207), atribuirle un sentido. Una vez establecido este cause se verá como en un primer momento en la novela de Fuentes es

presentado el *quehacer* histórico. Al inicio de la narración nos encontramos ante el personaje Felipe Montero, historiador ciudadano que por casualidad se encuentra una oferta laboral:

LEES ESE ANUNCIO: UNA OFERTA DE ESA NATURALEZA no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en ese cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretarios. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo (11).

Felipe parece mostrarse interesado en la oferta de trabajo pues coincide con sus aptitudes, es interesante cotejar los dos adjetivos que se están considerando para el *quehacer* histórico: “ordenado” y “escrupuloso”; el primero coincide con lo que Barthes demostró no es el único deber en el *quehacer* histórico, el segundo está vinculado con una consciencia minuciosa y ordenada. Además, el anuncio hace una tercera petición, el historiador tiene que tener conocimientos del francés lo que relaciona la labor del historiador con la lingüística. Así pues, Felipe Montero acude a la calle Donceles 815 para encontrarse con la señora Consuelo Llorente, viuda de un general de guerra, quien ha publicado el anuncio. Felipe interroga a la mujer para tener más claro qué funciones de historiador desempeñará:

–Felipe Montero. Leí su anuncio.

–Sí ya sé. Perdón no hay asiento.

–Estoy bien. No se preocupe.

–Está bien. Por favor, póngase de perfil. No lo veo bien. Que le dé la luz. Así, claro.

–Leí su anuncio...

–Claro, lo leyó. ¿Se siente calificado? –Avez vous fait des études?

–A parís, madame.

–Ah, oui, ça me fait plaisir, toujours, d’entendre... oui... vous savez... on était tellement habitué... et après... (16).

En este primer diálogo no parece quedar claro qué funciones desempeñará Montero, pero sí es puesto a prueba su conocimiento del idioma. Pronto, la viuda le explica lo que habrá de hacer:

Voy al grano. No me quedan muchos años por delante, señor Montero, y por ello he preferido violar la costumbre de toda una vida y colocar ese anuncio en el periódico.

–Sí por eso estoy aquí.

–Sí. Entonces acepta.

–Bueno, desearía saber algo más...

–Naturalmente. Es usted curioso. [...]

–Le ofrezco cuatro mil pesos.

–Sí, eso dice el aviso de hoy.

–Ah, entonces ya salió.

–Sí ya salió.

–Se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Deben ser ordenados antes de que muera. Deben ser publicados. Lo he decidido hace poco.

–Y el propio general, ¿no se encuentra capacitado para...?

–Murió hace sesenta años, señor. Son sus memorias inconclusas. Deben ser completadas. Antes que yo muera.

–Pero...

–Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa...

–Sí, comprendo (17-18).

La señora Llorente no está pidiendo una tarea fácil al historiador Montero, son dos funciones las que este desarrollará. Por un lado, ordenar el archivo del general fallecido,

cotejar, aclarar y por otro, usurpar la prosa del general y terminar con una narración digna de ser publicada. Se notará aquí que esta es la primera vez en la novela en la que se hace referencia al archivo, aunque sea de modo implícito. Pero esta referencia será discutida más adelante, por ahora se reflexionará sobre la cita anterior para adentrarse en el *quehacer* historiográfico. John Lewis Gaddis dice en *El paisaje de la historia* (2006) que el pasado es algo que nunca se puede capturar pues en el momento en el que te das cuenta que ha ocurrido, este queda inaprehensible, sin poder revivirse, recuperarse o volver (2006, 19) ya se verá que en *Aura* esta afirmación no ocurre, pues se trata de un texto literario que tiene un tratamiento del tiempo cíclico. Sin embargo, el texto de Lewis Gaddis sirve para yuxtaponerse con el de Barthes. En cierto sentido ambos coinciden en la representación de la historia. “El mero acto de representación –dice Lewis–, hace que uno se sienta grande, porque uno mismo es el responsable de la representación: es uno quien debe hacer comprensible la complejidad, primero para sí mismo y luego para los demás” (2006, 25). Es esta acción la que deberá llevar a cabo Montero, hacer visible la escritura del general para sí como historiador y luego para sí mismo otra vez, para reconstruir la Historia y su historia. Así pues, Montero revisa el primer folio del general Llorente:

Lees esa misma noche los papeles amarillos, escritos con una tinta color mostaza; a veces, horadados por el descuido de una ceniza de tabaco, manchados por las moscas. El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados: la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el Duque Morny, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México con el estado mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el cerro de las campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros [...] (1962, 30).

Se presentan pues datos íntimos, recuerdos de la infancia del general y datos históricos, la presencia del general Llorente con aristócratas franceses, la llegada y fusilamiento de Maximiliano, el exilio del general. El propio historiador un tanto decepcionado opina que las memorias de Llorente no contienen nada relevante. Sin embargo, esta vinculación de lo privado con lo público sí es importante, aunque en ese momento el historiador no lo note. Para Benjamin, en su *Tesis sobre filosofía de la historia*, el cronista debe tener en cuenta esta vinculación entre lo íntimo y lo privado:

El cronista que hace la distinción entre los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido en la historia. Aunque, por supuesto, solo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos (1989, Tesis III).

Felipe tiene acceso a las memorias del general por su condición de redimido, se habla en sus escritos de su exilio de México, poco cuesta intuir que su exilio se debió a su relación con Maximiliano. Esta condición de exiliado es lo que le permite escribir su historia, es lo que posibilita también que Montero tenga acceso a estas. Por otra parte, esta “salvación” (pensando en un sinónimo cercano) está encausada a su vez por su amor a Aura. No es gratuito el epígrafe de la novela:

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer... (1962, 9).

El epígrafe corresponde a la novela de Jules Michelet (*La sorcière*, 1862). La mujer, Aura/Consuelo está desvinculada de la vida militar de su marido, su función es proteger, engendrar, regenerar el tiempo para volver a encontrarse con su esposo. Posee, como la cita de *La sorcière*, “la segunda visión” su imaginación se legitima en sus deseos, ella posee esta

“segunda visión” porque es capaz de mirar después de la redención, al contrario de Llorente quien vinculado a su compromiso militar, muere cuando este acaba. Pero las últimas líneas del epígrafe parecen explicar la obra de Fuentes y darle una oportunidad a Llorente, pues permite pensar en el morir/ nacer de forma cíclica. Bolívar Echeverría explica “la redención” en la tesis de Benjamin a través del mito mesiánico:

Culpable por haber roto el equilibrio perfecto del ser, por el pecado original de existir a su manera, el ser humano tiene prohibido el acceso al disfrute del mundo en su plenitud o autenticidad; por ello, en principio, el sentido de la marcha histórica es desastroso. En esta historia, que se muestra dominada por el mal, vislumbre sin embargo la posibilidad de que aparezca algún día el momento de la redención, del acto o el sacrificio mesiánico capaz de integrar al mal humano en el bien universal, revertir ese sentido desastroso de la historia y (re) abrir las puertas del paraíso para el ser humano (Bolívar Echeverría 1989, 15).

Aura/ Consuelo sabe acceder a la plenitud cíclica. La historia no tuvo lugar al desastre en ella, pues con base en conjuros y hechicerías logra encarnar su juventud de manera infinita. El sacrificio que Aura realiza es para revertir el curso de la historia, la historia que tanto ocupaba a su marido. Reabre las puertas del paraíso para ella y el general. Su marido, en cambio, tiene que rendirse al curso de la historia y al encanto de su mujer, que pese a todo logra traerlo, rendirlo:

Tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el cristo negro que cuelga del muro [...] Escuchas su voz tibia en tu oreja:

-¿Me querrás siempre?

-Siempre, Aura, te amaré para siempre [...]

-¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?

-Siempre, mi amor, siempre (1962, 48-49).

El rito de Consuelo consiste en atraer a su amante para un encuentro. Del encuentro ambos resurgirán, Aura parece saber engendrarse así misma pero parte del rito consiste en incluir a Felipe, su marido, quien por su función en la Historia ha quedado fuera de su propia historia. Pero Aura, bajo sus ceremonias, lo regresa con ella. Ella es el médium. Para un análisis completo del rito y la ceremonia en Aura, se pueden consultar dos trabajos “Claves para la tradición clásica en *Aura* de Carlos Fuentes” (2017) y, principalmente “El fantasma de Eros” (2006), en este último se nos dice que el rito está vinculado con la instauración de una realidad imposibilitada por la Historia, pero posible en la historia con minúscula.

En dicho proceso, lo que es real pierde su realidad y es suplantado por lo irreal que experimenta una transformación hasta ocupar la categoría de lo real; es decir, ante la pérdida del objeto de amor, el amante o la amante convertida en sujeto melancólico reacciona negando el mundo externo y se refugia en una psicosis alucinatoria del deseo. En el texto de Fuentes el espacio exterior está representado por la ciudad y sus ruidos disonantes que insinúan la fragmentación que padece el individuo ante la vida acelerada de la urbe moderna ya que el ser íntimo se percata de que fuera todo es desmedido y todo se desborda (Albín 2006, 96).

Aura niega la realidad moderna al refugiarse en su casa antigua; Felipe acepta este pacto al entrar a la casa y en seguida la modernidad queda anulada. En la casa, el tiempo histórico externo queda excluido, mientras que el interno se legitima como la realidad. Montero no vuelve a salir de la casa una vez instaurado allí. Esta cuestión será tratada más adelante desde el concepto de palimpsesto. Por ahora, queda resumir que el discurso de la historia se construye bajo 1), la lingüística, 2) la separación del referente que lleva a 3) la negación de la realidad. Barthes lo soluciona de la siguiente manera:

Al negarse a asumir la realidad como significado (o incluso a separar el referente de su propia aserción) es comprensible que la historia, en el momento privilegiado en que intentó constituirse como género, es decir, en el siglo XIX, haya llegado a ver la relación «pura y simple» de los hechos la mejor prueba de tales hechos, y a instituir la narración como significante privilegiado de la realidad [...] Queda así cerrado el círculo paradójico: la estructura narrativa, elaborada en el crisol de las ficciones (por medio de los mitos y las primeras epopeyas), se convierte en signo, y la vez, prueba de la realidad (2013, 208-209).

Se explica que, desde la instauración de la Historia como género no se apartó de la narración. La narración le permite cuestionar y explicar, nos crea una conciencia histórica del tiempo. Es así como se cierra la explicación a esta vinculación entre el discurso de la historia y el signo. A continuación se anclará este camino a la cuestión de “Archivo”; el lugar en donde la narración y la fotografía se legitiman como saberes de representación.

3.6 Archivo y Fotografía

Se comenzará aquí con la definición de “archivo” que Michel Foucault propone en *La arqueología del saber* (1970), después se continuará con el análisis etimológico que Derridá hace de la palabra para vincularlo con el discurso de la historia que se abordó líneas antes.

Para el primero es pertinente partir de lo que no es un archivo:

Por este término, no entiendo la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, o como testimonio de su identidad mantenida; no entiendo tampoco por él las instituciones que, en una sociedad determinada permiten registrar y conservar los discursos cuyo memoria se requiere guardar y cuya libre disposición se quiere mantener (Foucault 1990, 219).

Así pues Foucault toma una distancia crítica respecto al término “archivo” para luego colocarlo en el plano de una discusión lingüística y no política. Así pues, el archivo no debe referirse al lugar en el que se resguardan documentos, ni tampoco referirlo en el sentido de metafórico. Continúa la cita:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se mantengan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas (1990, 220).

De esta manera, el archivo en *Aura* no está vinculado a la idea de “el comienzo” ni de “el principio” pero sí de la pulsión de la escritura que el general Llorente siente al escribir sus memorias, es decir, de lo “que puede decir” y luego, el historiador Felipe quien tiene que completar esos “acontecimientos singulares” en el afán de darle cohesión a las memorias y rigor histórico. Llorente cree que al redactar sus memorias contribuye a la Historia. Sin embargo, sus memorias no son más que manuscritos inconclusos que tienen que ser reordenados, atribuidos y resignificados por el historiador, es decir, por una institución que legitime su saber.

El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento (220).

Estas últimas líneas parecen explicar mejor lo que se entiende por archivo. Este es la práctica enunciativa, la articulación en presente del enunciado y el modo en que funciona. En este sentido se entiende pues que cuando el historiador Felipe lee los folios del general Llorente hace presente el enunciado mismo y si, a este acto ocurre, además con el uso de la segunda persona que está presente en la novela el efecto es deslumbrador pues el acto enunciativo revela la doble presencia en términos de lectura, reescritura y personaje. Además, los folios del general están compuesto por cartas, anécdotas, fotografías e insignias de guerra. La ficción de su narrativa se apoya en todos estos objetos que contenidos en un baúl apoyan a la reescritura, encomienda que se le ha pedido a Felipe. Así, los diálogos que se alternan en español y francés están dando lugar no sólo a la memoria, sino a la consciencia.

Sí: tenía quince años cuando la conocí —lees en el segundo folio de las memorias—: *elle avait quinze ans loursque je l'ai connue et, so j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition*: los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867 cuando el general Llorente casó con ella y la llevó a vivir a París, al exilio. *Ma jeune poupée*, escribió el general en sus momentos de inspiración, *ma jeune poupée aux yeux verts; je t'ai comblée d'amour*: describió la casa en la que vivieron, los paseos, los bailes. Los carruajes, el mundo del Segundo Imperio; sin gran relieve, ciertamente (1962, 40-41).

Los datos que el general aporta en sus memorias tienen que ver más con su vida marital que con la Historia del Segundo Imperio, sin embargo, sí pueden vislumbrarse pequeños datos que sitúan al historiado Montero en un periodo específico. Más delante, Felipe busca en el archivo el resto de los folios:

Caminas hasta el baúl colocado en el rincón; pisas la cola de una de las ratas que chilla, se escapa de la opresión de tu suela, corre a dar el aviso a las otras demás ratas cuando tu mano acerca la llave a la chapa pesada, enmohecida, que rechina cuando introduces la llave, apartas el candado, levantas la tapa y escuchas el ruido de los goznes enmohecidos. Sustraes el tercer folio [...] (1962, 55-56).

Es oportuno notar que el archivo del general está en la esfera de lo privado; se encuentra dentro de la casa de la viuda Llorente y a su vez está privado de la visibilidad de la casa: se encuentra en un lugar oculto, un baúl, cerrado con candado. Esto coincide con lo que Derridá afirma del archivo “Archivo no solo indica que algo se guarda, sino algo que es secreto, esta codificado, encerrado” (61). El archivo del general está encerrado, sólo tienen acceso a este su esposa y la institucionalidad, es decir, Felipe historiador quien se encargará de darle orden y sentido.

El sentido de “archivo” su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, lo que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese lugar que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física de depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéutica (Derridá 2000, 7).

En la novela, es la esposa del general la arconte pues ella resguarda el archivo de su difunto esposo. Pero, necesita del historiador para que los folios de su marido sean interpretados y finalizados. Por otro lado, son pocos los documentos que legitiman la historia oficial de la que el general Llorente fue partícipe, hay, en cambio, alusiones a fechas y batallas en las que el general adquirió protagonismo:

Allí leerás los nuevos papeles, la continuación, las fechas de un siglo en agonía. El general Llorente habla con su lenguaje más florido de la personalidad de Eugenia de Montijo, vierte todo su respeto hacia la figura de Napoleón el Pequeño, exhuma su retórica más marcial para anunciar la guerra francoprusiana, llena páginas de dolor ante la derrota, arenga a los hombres de honor contra el monstruo republicano, ve en el general Boulanger un rayo de esperanza, suspira por México, siente que en el caso Dreyfus el honor —siempre el honor— del ejército ha vuelto a imponerse... las hojas amarillas se quiebran bajo tu tacto; ya

no las respetas, ya solo buscas la nueva aparición de la mujer de los ojos verdes (1962, 56).

Pero, el historiador se siente más atraído por las descripciones que Llorente hace de su esposa Consuelo y pierde interés por el relato histórico. Fuentes distingue en su narración entre quien resguarda el archivo, Consuelo, y Felipe, quien tiene la competencia hermeneútica. La figura de Consuelo como policia del archivo es importante, pero la de Felipe como historiador tiene también su peso en esta narración. Es él quien reconocerá los rasgos históricos a destacar para que se publiquen como las memorias de un veterano de guerra, es decir, como una verdad histórica pues el archivo tiene un poder de consignación que existe fuera de este:

El archivo es hipomnémico. Y señalaremos de pasada una paradoja decisiva sobre la que no tendremos tiempo de volver, pero que sin duda condiciona todo este propósito: si no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción o de la re-impresión, entonces, acordémonos también de que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción. Consecuencia: en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo *a priori* el olvido y lo archivolítico en el corazón del monumento[...] El archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo (2000, 19-20).

Al archivo se le ocupa con un poder de consignación que está fuera de este. Pues de este modo estará segura la memoria colectiva que el archivo resguarda, esta memoria tenderá a ser decisiva en el curso de la historia. Ahora bien, Derridá establece que la repetición o reproducción infinita está ligada a la pulsión de muerte Freudiana, es decir, al retorno de lo primario, el equilibrio previo al estado de tensión, el retorno a lo inerte. En este sentido es que el archivo se amenaza a sí mismo pues busca llegar a su propia destrucción. Siguiendo esta línea de la repetición en Freud, no se puede ignorar el cuestionamiento en tensión: el

retorno en *Aura* es posible mediante el archivo, el rito y el encuentro carnal. Estas tres funciones que bien pueden estudiarse desde una mirada freudiana son lo que posibilita el eterno retorno de Consuelo/ Aura Llorente/ Felipe y que es contundente en el reconocimiento fotográfico, es decir en el archivo:

No habrá más. Allí terminan las memorias del general Llorente: “*Consuelo, le démon aussi étai un ange, avant...*”

Y desde la última hoja, los retratos. El retrato de ese caballero anciano, vestido de militar: la vieja fotografía con las letras en una esquina: *Moulin, photographie, 35 Boulevard Haussmann* y la fecha 1984. Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro, recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje pintado al fondo: el paisaje de Lorelei en el Rin, el traje abotonado hasta el cuello, el pañuelo en una mano, el polisón: Aura y la fecha 1876, escrita con tinta blanca y detrás sobre el cartón doblado del daguerrotipo, esa letra de araña: *Fait pour notre dixième anniversaire de mariage* y la firma, con la misma letra, Consuelo Llorente. Verás en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú (1962, 57-58).

Felipe Montero al observar la fotografía del archivo se reconoce como el general Llorente, constata a su vez que Aura es una proyección de su esposa Consuelo. La fecha plasmada en el daguerrotipo y la firma de Consuelo en el pie de foto son paratextos que legitiman el archivo. Si bien, hasta este momento Felipe no se había reconocido en la narración de Llorente, ahora es innegable su identidad pues la fotografía está constatando, evidenciando una realidad histórica. La fotografía del archivo es un signo icónico según la clasificación de Peice: “deberíamos afirmar, entonces, que los signos icónicos no tienen las ‘mismas’ propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva ‘semejante’ a la que estimularía el objeto imitado (Eco 2016, 290) con esto se quiere aclarar que la fotografía de archivo en *Aura* no tiene las mismas propiedades que su objeto, puesto que esto sería imposible. La foto no puede aprehender a Consuelo y Llorente pero de manera icónica sí

puede articular a sus referentes. La foto tampoco es análoga al archivo, es parte de este, es una propiedad u otro modo de institucionalización. Y finalmente la fotografía no fue motivada por su objeto, al contrario, la fotografía está motivada por un discurso histórico: familiar y universal. Todas estas consideraciones son las que permiten pensar en la fotografía de *Aura* como signo icónico, así pues, aunque Consuelo y el general dejaran de existir, el ícono fotográfico mantendría su significante, designaría y apoyaría al saber del archivo. En el próximo apartado se verá que esta motivación está vinculada a una reflexión más profunda que enlaza historia, fotografía y palimpsesto.

3.7 Palimpsesto

En los estudios de arte y literatura se han gestado desde hace ya algunas décadas tres conceptos fundamentales: intertextualidad, modernismo y postmodernismo. El primero, tuvo sus postulados con los escritos de Gerald Genette y Julia Kristeva, principalmente, más tarde Mieke Bal realizó aportaciones relevantes que enriquecieron la crítica literaria. El segundo remite a un periodo histórico en las artes en el que hay una ruptura con el pasado y surge lo emergente como una necesidad de diferenciar lo que se hacía antes y lo que se hará a partir de este. Las causas, como todo movimiento artístico, fueron paralelas a los cambios de la sociedad: la industrialización, las nuevas técnicas y la relación de la sociedad con estas orillaron al arte a repensarse y dejar atrás todo el pasado. El tercero, en cambio, el postmodernismo refiere a un movimiento artístico que retoma toda tradición antecesora pues es consiente que el pasado no puede ser desechado. Para esta sección se retomarán los tres conceptos, intertextualidad, modernidad y postmodernidad como figuras palimpsésticas que

se están interponiendo una y otra vez en la novela *Aura* (1962). La intertextualidad conduce a un nivel de análisis bastante extenso y difícil de restringir por su condición rizomática, es por esta razón que, se propone aquí acotarlo al término “palimpsesto” que se retoma de Genette en su texto *Palimpsesto: literatura de segundo grado* (1989). Mientras que, modernidad y posmodernidad se analizará desde los postulados que Pavao Pavlicic propone en “La intertextualidad moderna y la posmoderna”. *Estudios de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología* (1993). Si bien “la modernidad” en *Aura* podría evidenciarse desde su fecha de publicación parece interesante tratarla a partir de su orientado hacia lo *intertextual*. El caso de *Aura* es particular en su intertexto pues en repetidas ocasiones alude a escritos (archivo) que están dentro de la diégesis y que se analizaron líneas antes.

En la década de los sesenta se produce la idea de que la realidad no existe, se construye mediante el lenguaje, por lo que muchos escritores latinoamericanos recurrieron a la experimentación formal y a la creación de nuevas herramientas literarias innovadoras que les permitieran “estetizar” los problemas latinoamericanos. Carlos Fuentes, reconocido como escritor del *Boom Latinoamericano*, publica *La Nueva Novela Hispanoamericana* (1969) donde básicamente discurre sobre el pasado, el presente y el futuro de la novela latinoamericana, incorporando reflexiones sobre las grandes influencias novelísticas y el contexto histórico. De las características de la *Nueva Novela Hispanoamericana* que Fuentes señala, *Aura* —publicada siete años antes— presenta ya alguna de ellas. Tales como la representación del tiempo cíclico, la modernidad caótica, la producción de confusión o “extrañamiento”, la mezcla de realidad y ficción, la incorporación del texto dentro del texto, es decir, la “metaficción”, la historia como disciplina puesta en cuestión y la representación de la historia total característica del *Boom*.

En este sentido, la figura palimpséstica debe pensarse como una herramienta literaria innovadora que va a poner en tela de juicio, principalmente, la relación entre el discurso de la Historia y la ficción. Dicha figura está presente en la escritura, en los personajes y en la relación del pasado con el presente. Jaime Alazraki en su ensayo titulado “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges” explica que un texto funciona como palimpsesto cuando:

[...] un texto dialoga con otro, ese momento en que un texto emerge como el reflejo de otro, como si uno contuviera, explícita o implícitamente, al otro... una premisa a partir de la cual lo que importa es el juego entre ese primer texto y el segundo que lo incluye (relación explícita) o lo absorbe (relación implícita). (1984, 282-283).

Ya se verá que la narración de Fuentes cuenta con los dos tipos de relaciones. Francisco Quintana Docio ofrece otra definición de palimpsesto en su ensayo “Intertextualidad genética y lectura palimpséstica” y establece que:

La metáfora del palimpsesto remite, pues, a la presencia de un texto en otro posterior; lo cual nos lleva a plantear si esa presencia, además de resultar más o menos nítida e intersubjetivamente reconocible, se reduce a una mera cuestión de derivación genética —en el proceso de escritura; más causa, pues, que presencia— o si también actúa como proyección semiósica —en el proceso de significación de significados por parte de la instancia lectora— (1980, 169).

Vale la pena señalar que la definición de Alazraki está más inclinada a los postulados que hace Gérard Genette sobre la “transtexualidad”, mientras que la de Quintana Docio, nos habla de una escritura que preserva huellas de una escritura anterior (Barthes) y que en conjunto producen una nueva significación. Ambas definiciones serán de gran utilidad, pero ahora se abordará la metáfora del palimpsesto. De todas formas, en ambas definiciones queda explicito la relación del palimpsesto con la intertextualidad. La literatura está haciendo uso

de la escritura del pasado para revalorizarla y dialogar con este. Para Pavlicic es así como se llega a lo intertextual:

Así hemos llegado a la intertextualidad. A saber, en las circunstancias descritas, es natural que la literatura moderna y la postmoderna traten con diferentes tipos de intertextualidad y que estos tengan en ellas también una significación diferente. Es natural porque la relación intertextual en las dos épocas se establece por motivos diversos. En el modernismo, ante todo por la creación de lo nuevo, al tiempo que lo viejo es el material o el adversario polémico [...] (1993, 167).

Ya se mencionaba al principio que la primicia del modernismo es romper con todos los cánones anteriores y promulgar la creación innovadora. La cita anterior es pertinente aquí para resaltar que en el postmodernismo el pasado no se borra, este es retomado para cuestionarlo. Bajo esta concepción se encaminará el análisis de la novela pues desde sus primeras páginas, se nota la presencia de una escritura que está tratando de sobreponerse a la anterior. Casi al inicio, Felipe Montero se dirige hacia el centro de la Ciudad de México para aceptar el trabajo de historiador. Mientras busca el número 815 en la calle Donceles descubre que “las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, *confundidas*. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado <47> encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924.” (Fuentes, 13) La antigua escritura es aún visible a pesar de la nueva nomenclatura. Más adelante encuentra la casa marcada con el número 815: “miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, antes 69” (13) y aquí ocurre un doble palimpsesto. El primero es el más evidente; el número 815 está encima del número 69, éste no ha desaparecido, está ahí reprimido. El segundo se encuentra en el número 69 ya que representa una doble visión, una doble lectura que arroja siempre el mismo resultado. Para Pavlicic resulta muy importante la presencia de las dos escrituras:

[En el arte postmoderno] está de alguna manera imbuido de la duda de que se puede decir algo nuevo y de la idea de que todo discurso es, en realidad, un

recuento; [yo lo llamaría *reencuentro*] pero eso no es más que una impresión superficial. Porque la conciencia dominante del postmoderno es la conciencia de la presencia del pasado en el presente y de que el pasado participa muy vivamente en todo presente [...] y para que el nuevo texto se entienda, debe tener dentro de sí algo viejo y el lector debe estar entrenado en los viejos textos (1993, 166).

El pasado está presente de manera constante en *Aura*. Este adquiere una presencia fantasmagórica en la articulación del presente. El nuevo texto se entiende a partir de la escritura anterior. Los textos se cruzan, se encuentran y luego entonces se explican.

El siguiente caso de palimpsesto ocurre cuando Felipe trata "...por curiosidad, de leer la etiqueta del vino, pero el limo lo impide" (24) es decir, hay una escritura que ha sido absorbida por la presencia de algo nuevo, en este caso "el limo", que imposibilita ver la escritura anterior. Sin embargo, la figura del palimpsesto no se limita a las nomenclaturas de la diégesis, sino al propio texto *dentro* del texto narrativo.

Consuelo, viuda del general Llorente, le explica a Felipe que las memorias de su marido deben ser organizadas para su posible publicación antes de que ella muera. Montero no comprende muy bien lo que la señora le está pidiendo y ella le aclara: "—Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo" (18) la señora Consuelo le está pidiendo a Felipe que usurpe la identidad de su marido. En cuanto a los escritos, la narración que Felipe completará se sobrepondrá a la de Llorente sin que la de este desaparezca. Es decir, la escritura de Felipe completará la narración confusa, inconclusa y deteriorada del general. Aquí, siguiendo a Pavlicic, la novela adquiere un matiz postmodernista pues el texto nuevo que Montero tratará al del general como viejo, antiguo.

Para la relación intertextual el modernismo escoge textos concretos para destruirlos, tratándolos como símbolos de lo viejo, o para proclamarlos precursores y de todos modos tratarlos como símbolos de lo viejo, al tiempo que

se rechaza todo lo demás que no es escogido. El postmodernismo, en cambio, consciente de la constante presencia de la historia y del constante cambio de la valorización de la historia de época en época, no desea rechazar nada por entero, sino que desea conservarlo todo (1993, 168).

Felipe Montero simplemente no puede desechar la escritura antigua por su condición de historiador. Además, las memorias del general —como ya se demostró antes—, constituyen un archivo, por lo que el historiador deberá legitimarlas.

La segunda figura palimpséstica que emerge de la narración tiene relación con los personajes. Felipe está enamorado de Aura y siente repugnancia hacia Consuelo porque esta influye en las decisiones de la primera, en ocasiones la tacha de “tirana”, “caprichosa” y “desequilibrada”, sin embargo, él ignora que Aura es una proyección de la señora Consuelo. Montero comienza a darse cuenta de esto cuando termina de leer el segundo folio de las memorias del general Llorente, un poco absorto por las fechas, decide calcular la edad aproximada de la anciana y brota una voz: “siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años” (41) pareciera que la voz viene de las memorias del general pero Felipe ha cerrado el folio ya, y todo parece indicar que es él quien lo dice. Entonces, ¿dónde se encuentra exactamente la figura palimpséstica? En la afirmación de que ella es hermosa “incluso dentro de cien años” ya que aquí no se refiere a la señora Llorente, sino a Aura que al ser una creación conserva la belleza y la juventud de la primera.

El siguiente caso surge cuando Montero va a la habitación de Aura para tener un encuentro y nos describe a la mujer con la que convive:

[...] al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna: la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer —cuando toques sus dedos, su talle— no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy —y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida— parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy... (1962, 47).

Es claro que está ocurriendo una transposición. Aura se está convirtiendo en Consuelo (o Consuelo está dejando de ser Aura) por lo tanto, en esa transición las dos mujeres existen todavía. Ninguna ha sacado a la otra, las dos se contienen. Ambas emergen como el reflejo de la otra. Luego del encuentro entre “Aura” y Felipe, éste se da cuenta de la presencia de Consuelo en la habitación:

[...] notas por primera vez: la señora Consuelo que te sonrío, cabeceando, que te sonrío junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las dos te sonrío, te agradecen [...] hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonrío, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra (1962, 50-52).

¿A qué se debe que estas dos mujeres hagan exactamente lo mismo? Aura es una proyección de Consuelo, gracias al tercer folio del general Llorente sabemos que Consuelo es estéril y llega al grado de la locura cuando comienza a tomar brebajes para fertilizar su cuerpo. Dentro de su locura, acepta que no puede concebir vida pero se da cuenta que sí puede concebirse a sí misma y volver a su juventud “No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí” Luego, el general la encuentra alucinante gritando: “Sí, sí, sí, he podido: *la he encarnado*; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida” (57). Consuelo es controladora y totalitaria; es capaz de todo para sostener su juventud y su belleza, es capaz de todo para traer otra vez a su esposo. Sin embargo, Consuelo no es la única que sufre una transposición Felipe también se reconoce: “Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo... sentados ambos en una banca, en una jardín... Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... *eres tú*” (58) El historiador Montero se ha reconocido en la fotografía de Aura y el general Llorente. Su figura se interpone en la fotografía cuando la mira a contraluz. Ocurre, nuevamente, un palimpsesto. Aquí termina la figura palimpséstica presente en los personajes. Pero hay una tercer figura palimpséstica el,

“tú”, sí, “tú” ¿A qué se hace referencia? *Aura* está narrada en segunda persona, el “tú” es una interpelación que reta al lector. La narración en segunda persona *te* convierte en un sujeto dentro de la historia. Dicho en otros términos, así como Felipe usurpa la identidad de Llorente, nosotros como lectores usurpamos la identidad de Felipe y la completamos a través de la aprehensión sensorial. El “tú” nos obliga, nos predestina, de alguna manera, al igual que el joven historiador no tenemos libre albedrío. Nos enfrascamos dentro de la historia, experimentamos cada una de las sensaciones que experimenta Felipe, incluso la escena grotesca con Aura/Consuelo y sentimos repugnancia.

Por si fuera poco, la figura palimpséstica también es visible en la relación del pasado con el presente. Se presenta en último lugar porque una de las características de la novela *Aura* es cuestionarse sobre la historia y la ficción. Mejor dicho, la historia como disciplina es puesta en cuestión ya que necesita de la ficción para ser completada. Ejemplo de esto es la casa de Consuelo que lucha por sobrevivir en una sociedad moderna, al igual que las otras casas vecinas “caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas” (13) la arquitectura colonial no ha desaparecido, pero la modernidad se le ha sobrepuesto. Al entrar a la casa, Montero nota que ésta tiene su propio orden y tiempo, se convence a sí mismo de que el trabajo será temporal y pronto podrá trabajar en su propia investigación. De hecho, antes de entrar a la casa, se despide de la modernidad:

La puerta cede al empuje levísimo, de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque *la larga fila detenida de camiones y autos gruñe*, pita, suelta el humo insano de tu prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado (1962, 13-14).

¿A qué se debe que durante la narración el pasado se interponga al presente una y otra vez? Siguiendo los postulados de la *NNH*, Fuentes quiere lograr en su narración la representación del tiempo cíclico: los recuerdos se sobreponen, los personajes del pasado resurgen, vuelven y van una y otra vez a concebirse, los recuerdos del segundo Imperio también van a volver, el pasado colonial va a seguir existiendo pese a la modernidad... cuando el pasado resurge, sin duda, muestra la debilidad de la modernidad. Incluso repasando los postulados de Pavlicic no es arriesgado considerar que el postmodernismo está tratando de borrar también los matices modernistas. Hay una lucha en la escritura.

Se podría decir que el objetivo del establecimiento modernista de vínculos intertextuales es la adición de nuevos significados a un nuevo texto, mientras que el objetivo del establecimiento postmodernista de tales vínculos es la adición de un texto nuevo a los significados ya existentes. Cuando tal vínculo se establece en el modernismo, en el centro de la atención está el nuevo texto; cuando se establece en el postmodernismo, el viejo texto (1993, 297).

El corte de tipo “modernista” es evidente en la diégesis cuando las nomenclaturas son nuevas. Estas acarrear un montón de significados nuevos a la lógica del espacio en la novela y a la lógica del sentido de “modernidad” pues hay una ruptura con el pasado. El texto pasado debe ser eliminado, bloqueado, callado y debe reestructurarse un nuevo código. En cambio, el corte de tipo “postmodernista” ocurre de manera más continua. Cuando Felipe Montero se reconoce en la fotografía del general Llorente generará a partir de ese reconocimiento un texto nuevo con los significados que ya existían. Él ya era esposo de Consuelo, ya había escrito esas memorias. De tal forma que la novela concluye así “Verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, *tú has regresado también*” (1962, 62).

El viejo texto está en el centro de toda la narración. Llorente/Felipe ha regresado a ocupar su lugar. Ha retornado. Ocurre, desde la intertextualidad, un encuentro. La representación de la circularidad del tiempo es posible en la narración gracias a la figura palimpséstica. Fuentes acude a ella como una herramienta literaria que le permite subrayar que la historia ficcional ayuda a completar la Historia con mayúscula. Incluso, ayuda a la representación de la historia total —característica primordial que como se mencionó antes está presente en el *Boom*—. Las memorias del general Llorente recuerdan a los pergaminos de Melquíades. Finalmente, ambos representan la historia total, la historia circular, la historia que necesita ser completada. Felipe, al igual que Aureliano Babilonia, está “profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos” (García Márquez 2007, 471).

La figura palimpséstica en la narración tiene mucha relación con la intertextualidad ya que es una herramienta narrativa innovadora y experimental y no solo en la diégesis, sino fuera de ella. El logro más importante de la figura es desmitificar que el pasado está olvidado, por el contrario, el presente está sobrepuesto en el pasado y por eso, éste siempre está dispuesto a resurgir. El efecto estético que produce *Aura* es muy interesante, ya que no solo somos lectores, la narración palimpséstica nos construye como partícipes, sentimos, vivimos y completamos la narración. Se crea un nuevo nivel narrativo con nuestra ficcionalización.

3.8 Realidad y melancolía fotográfica: Conclusiones

No es gratuito que tanto la fotografía como la historia sean instrumentos creados en el mismo siglo. Ambos como el título de este capítulo sugiere son “representaciones de la realidad” de esta manera, ese primer momento en que la fotografía es vista como “representación” coincide con la “representación” de la historia a través de su discurso:

“The same century,” Roland Barthes remind us, “invented History and Photography” “Invented” is a fulcrum here: These two formidable apparatuses —“History”, capital H, and “Photography”, capital P— these two steam-age engines of representation, are given to us as inventions, devices, machines of meaning, built in the same epoch, within the same code, in the same epistemological space, part of the engineering of the same positivist regime of sense, under the sign of Real (2009, 212).

Es concluyente la cita de Tagg respecto a los dos discursos que en esta sección se trataron, por un lado, el histórico y por otro, el fotográfico. Ambos creados en el siglo XIX, sin compartir el mismo código ambos comparten la categoría de lo “real”; fueron invenciones representativas. Vistas como documentos que construyen significados, estos no están generados por convención como se han leído ingenuamente, sino por aparatos de poder, que los legitiman. En el caso del primer cuento, la disciplina que lo atraviesa es la medicina y cumple con su función de “real” pues está a favor de esta. La foto es servidora de las ciencias, como en un primer momento histórico se deseaba.

[...] And if, across these diversified fields of historical representations and heterogeneous photographs, there were multiple points of contact and convergence —from the facsimile to the souvenir, from the record to the tableau— then the statuses of these hybrid historical-cum-photographic forms had to be secured in local negotiations, as the customized mechanisms of two adaptive machines were coupled and bolted together to generate new powers of meaning (213, 2009).

Entonces, los postulados de Barthes no solo explican que dos discursos fueron elaborados en el mismo siglo como categorías de lo real, sino que sientan las bases para las reflexiones posteriores pues como estructuralista está pensando en las tensiones, procesos e institucionalizaciones que intervienen en estos discursos. Así que, en efecto, como la cita presupone, existen múltiples niveles de contacto entre el discurso de la historia, la medicina y la fotografía. Hasta aquí se vio que la foto ha transitado de un discurso médico —digamos legítimo— a uno personal, a un souvenir, para luego transitar otra vez, de un souvenir a un archivo, es decir a su legitimación. Es así como las convenciones bajo la categoría de lo “real” funcionan en un momento histórico específico, en las dos narrativas la categoría de lo “real” va mutando, elaborándose por disciplinas que los rigen. Además en ambos casos interfiere otro motivo, la melancolía, pues hay una pérdida del referente fotográfico. Una especie de duelo que se sobrelleva por el recuerdo amoroso, por las imágenes. Pues en ninguno de los dos casos queda duda que el referente ha existido. Dice Barthes en *La cámara Lúcida* (1990) que en la fotografía el referente es “real”; este tuvo que haber existido para haber sido fotografiado:

Necesito en primer lugar concebir correctamente, y luego, si fuera posible, decir correctamente en qué sentido *el referente* de la fotografía no es el mismo que el de otros sistemas de representación. Llamo “referente fotográfico” no a la cosa facultativamente real a la cual remite una imagen o un signo sino a la *cosa necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y a falta de la cual no hubiera habido fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto jamás (...) Por el contrario, en la fotografía, no puede negar[se] nunca que la cosa ha estado allí. Hay una doble de posición conjunta: de *realidad* y de *pasado*. (1990, 119).

La foto no se inventa sus referentes, estos existieron al ser capturados, contrario a lo que pasaba con la pintura, la escultura o el dibujo. Es esta la razón por la que la fotografía está

mostrando un vestigio de *quien fue* el referente. Peirce también reflexiona sobre esta característica de la fotografía:

Las fotografías y en particular las *fotografías instantáneas* son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que estas fotografías *han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder* punto por punto a la naturaleza (1978, 151).

El argumento de Charles Sanders Peirce sobre las fotografías tiene mucho sentido en este primer acercamiento pues como señala, las fotos se han producido en circunstancias específicas de tal manera que estaban obligadas a responder punto por punto con la naturaleza a reproducir pues están intervenidas por lo médico y lo histórico.

Además, estas fotografías no sólo están delimitadas por sus respectivos discursos médicos e históricos, sino por un motivo melancólico. Las fotos han sido producidas por la posible pérdida del referente. Tanto el médico oftalmólogo como Consuelo/Llorente quieren tener a sus referentes aprehendidos en la placa fotográfica pues está latente el desvanecimiento de su referente. La cuestión del duelo y la melancolía influyen de manera decisiva en la fotografía, pues esta logrará perpetuar la imagen del ser querido. Una reflexión interesante al tema de la pérdida la tiene Judith Butler en su libro *Vidas Precarias*, donde comenta que:

A pesar de no venir del mismo lugar y no compartir una misma historia, tengo la sospecha de que es posible apelar a un “nosotros” pues todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien. La pérdida nos reúne a todos en un tenue “nosotros”. Y si hemos perdido, *se deduce entonces que algo tuvimos*, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo [...] Esto significa que en parte, cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos —como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar de

público de afirmación y de exposición—. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición (2006, 46).

Como lo señala Butler, todos somos vulnerables a la pérdida, se genera una ausencia latente que buscamos recompensar en algunos casos mediante el uso de la fotografía, pues permite preservar, aunque sea de manera impresa la imagen de aquel que tuvimos. El valor sentimental de las fotografías es interesante pues es el camino que oscila entre la pérdida y la conservación. La fotografía, por tanto, perpetuará la imagen “real” de quien se ama, pero será a la vez un eterno recordatorio de que ya no está. La incógnita de la pérdida llevará al doliente a asomarse una y otra vez en esos referentes fotográficos, tratando de encontrar una explicación, tratando de romper los umbrales que existen entre la fotografía y él, buscará a toda costa reencontrarse con ellos pero solo logrará una alianza perpetua entre la fotografía y él. En este caso, Consuelo no solo archiva estos referentes: su esposo y su juventud, sino que logra traerlos a la vida nuevamente. El caso del oftalmólogo es distinto pues a él no le quedará más consuelo que asomarse una y otra vez a la fotografía y vivir la pérdida en un estado permanente de melancolía.

4. La fotografía como índice en *Las Violetas son flores del deseo* de

Ana Clavel

El índice en *Las violetas*

En este segundo capítulo se utilizará el concepto de “índice” en *Las Violetas son flores del deseo*. En primera instancia se verá que las relaciones indécicas en la novela se generan a partir de una fotografía tomada del álbum de fotos familiar, un signo, que a través de un proceso de deconstrucción impulsado por *el deseo* propiciará la creación de otro signo. Se revisará, en segunda instancia, cómo es que para Peirce, el índice tiene la capacidad de relacionarse físicamente con su objeto, interpretante e intérprete. Hacia al final se analizará cómo se elaboró la construcción de un nuevo código que va de lo visual a lo carnal.

4.1 El álbum de fotos familiar

El origen del álbum de fotos familiar fue posible gracias a la distribución en el mercado de la cámara Kodak a partir de 1888, casi medio siglo después de la invención del daguerrotipo. Este dispositivo permitió la vinculación de la fotografía con la vida privada familiar. Con esto, no sólo se dijo adiós a las tarjetas de visita que se habían popularizado por Francia y otros países, sino que se dio la bienvenida a un nuevo tipo de retrato que conmemoraría la solemnidad de los rituales familiares. Desde un punto de vista social, Pierre Bordieu en *Un arte medio* (1965) señala la repercusión que la cámara fotográfica tuvo en la construcción familiar. El recuerdo de los seres queridos y la búsqueda por la integración a partir de una cronología familiar impulsó la aparición del álbum de fotos, instrumento que representa de

manera visual toda una narrativa de quiénes fueron nuestros padres, quiénes somos nosotros y vislumbra la posibilidad de ver hacía donde vamos. Al respecto, Bordieu dice:

Si por otro lado, sabemos que existe una estrecha relación entre la presencia de niños en el hogar y la posesión de una cámara y que esta suele ser propiedad indivisa del grupo familiar, vemos que la práctica fotográfica existe —y subsiste— en la mayoría de casos, por su función familiar, como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento (2003, 57).

Para Bordieu, la cámara como instrumento técnico servirá para registrar los lazos de la vida familiar. La producción de fotografías se centrará en capturar aquellos momentos “solemnes” que se busca recordar y “eternizar” mediante el referente impreso. Esto posibilitará el sentido de “unidad” y reconocimiento grupal. La familia se convertirá en sujeto y objeto a su vez, pues puede ser consultada y rememorada. Con esto, se hace evidente que más allá de una aproximación técnica o estética a la fotografía, se alude a una aproximación de identidad familiar. En la narración de Ana Clavel, la fotografía es tomada del álbum familiar, por lo que las aportaciones de Bordieu serán de gran utilidad al momento de argumentar. El objeto álbum, entonces, adquiere un valor de suma importancia pues sitúa al lector en toda una revisión de la vida de los personajes, en particular de Violeta, quien pasará de ser un sujeto, para ser un referente objeto que a su vez sufrirá otra transformación.

Si bien, más adelante se propiciará un análisis más puntual del álbum de fotos familiar en relación con la novela es importante por ahora contextualizar a los personajes y la vinculación que hay entre estos y las fotografías. Julián Mercader, protagonista de *Las Violetas*, ha heredado de su padre el negocio familiar, una fábrica de muñecas que ha mantenido durante años una misma línea de producción. Pronto descubre que el mercado internacional exige innovación en la producción de muñecas infantiles, por lo que, junto a su esposa, Helena,

deciden lanzar a la venta las primeras “Violetas”. Fruto de su maternidad frustrada, Helena pone todo su empeño en la apariencia física de estas:

En las dimensiones y tamaños habituales, con sus rostros acorazonados, sus cuerpos prepúberes, enfundadas lo mismo en atuendos de princesas con vestidos de etiqueta y peinados altos, que al último grito de la moda con minifaldas y melenas ensortijadas, Las Violetas actuaban a la perfección su papel de niñas precoces pero bien portadas, que no hubo en el país otra línea de muñecas que se mantuviera a la par de los modelos extranjeros que por ese entonces comenzaron a inundar el mercado nacional (Clavel 2007, 27).

La producción de Julián Mercader resulta todo un éxito con el cual es difícil competir. El nombre de “Las Violetas” se popularizó en los mercados internacionales y fue Helena quien decidió llamarlas así “en mi descargo señalaré que el nombre lo sugirió la propia Helena que siempre había soñado con ponerle así a su primera hija, en recuerdo a una amiga de la infancia [...]” (27). Si bien Mercader nunca conoció a la amiga de su esposa, tiene acceso a ella a través de una fotografía:

Por supuesto, nunca conocí a aquella lejana Violeta, una niña de suavidad fulgurante con quien mi mujer compartió juegos y castigos, y cuyo rostro aparece a lado del suyo en una de las dos fotografías en blanco y negro que, como un tesoro invaluable, conserva Helena en una cajita de Olinalá [...] En esa fotografía, en disfraz de hadas, con mallas y payasitos que alargaban aún más sus cuerpos de junco, la Violeta desconocida y mi Helena son el retrato doble de una vivacidad vibrante: par de cachorras de mirada ávida a punto de saltar curiosas para saborear hasta el último sorbo de dulces y caricias (27-28).

La pasada écfrasis narra una fotografía tomada del álbum de Helena, esta foto se mantiene al margen de las siguientes que se revisarán y que pertenecerán en particular al álbum de fotos familiar de Julián y Helena. Llama la atención la descripción física que Julián hace de los cuerpos. Con un tono de erotismo y deseo delinea tan bien el rostro de ambas al tiempo que las llama “cachorras”. Además, el uso del pronombre posesivo “mi” resalta la aprehensión

simbólica de la que se habló en el primer capítulo. Es este, el primer cruce entre fotografía y narración. Cabe destacar que, desde el inicio de la novela hay una écfrasis referencial genérica a la obra del surrealista Hans Bellmer, en particular a la fotografía *The doll* (1936) en la que aparece la figura de una muñeca con el sexo expuesto atada a un árbol por la yugular. La temática de la foto es subversiva y con un tono de sadismo y fetichismo invita a la contemplación del cuerpo ultrajado. No es casualidad que se haga uso de esta referencia pues la novela abordará estos temas.

Hacia el final del capítulo tres, Helena le declara a Julián estar embarazada lo que provoca que abandone la fábrica de muñecas para dedicarse a su maternidad y Julián con la fábrica sólo para él y con un mercado internacional demandante decide emprender una nueva línea de muñecas, ahora sexuales, inspirado por el facsimilar de Bellmer que Klauss, su compañero de fábrica y antiguo socio de su padre, tiene en su oficina.

Tiempo después, cuando adolescente comencé a descubrirme en deseos y apetitos desconocidos, supe que había tenido razón en creer que nada escapaba a su mirada. Y de hecho, fue gracias a él [a Klauss], quien olvidó un día cerrar con llave esa suerte de cuarto oscuro habilitado en un closet de su privado, que descubrí las imágenes contagiosas de Bellmer (19).

Si bien este episodio ocurrió durante la juventud de Mercader, el recuerdo de las imágenes de Bellmer lo acompañará hasta su muerte y será uno de los detonadores principales para la construcción de muñecas sexuales, el otro detonador será la foto de su hija:

Violeta sentada en las piernas de su madre en una fotografía que yo mismo tomé hace casi veinte años. Recién bañada, envuelta en una toalla que poco cubría su cuerpo de escasos cinco años, Violeta extendía hacia mí sus brazos y sus labios infantiles en un reclamo de cercanía inusual pues en esa época todavía continuaba prefiriendo el regazo de su madre (31).

Sin duda es, una foto tomada del álbum familiar, pues representa no sólo la infancia de Violeta, sino la evidencia pictórica de la maternidad. Los vínculos afectivos de los que habla Bourdieu en su texto son leídos en esta cita. Violeta disfruta del regazo de su madre pero demanda también la atención de los brazos del padre quien se encuentra tras la cámara, capturando el momento.

Para Bordieu, la fotografía de bodas es el retrato que inaugura la genealogía familiar pues presenta al receptor fotográfico sus antecedentes, sus pérdidas y su lugar dentro del núcleo.

La contemplación de las viejas fotografías de boda a menudo toma la forma de un curso de genealogía, cuando la madre, especialista en la materia, enseña al hijo las relaciones que unen a cada una de las personas representadas. Interesa saber cómo estaban constituidas las parejas; se analiza y compara el campo de relaciones sociales de cada una de las dos familias; se advierten las ausencias, indicio de desavenencias, y las presencias, que producen felicidad. La fotografía de boda, en suma, es un verdadero sociograma y se interpreta además como tal (2003, 60-61).

En la narración, no tenemos acceso a la fotografía de bodas puesto que a Mercader no le interesa hablar de su relación con Helena, sino de las transformaciones que Violeta sufre de su niñez a adolescencia. Sin embargo, es interesante notar que es la madre quien exige la captura fotográfica de los momentos cruciales en la vida de su hija. Se advierten así, en el referente impreso, los acontecimientos escolares y las relaciones sociales de su vida.

Violeta estaba por cumplir doce años. Lo recuerdo demasiado bien porque sucedió poco después del fin de cursos, cuando la pequeña hizo su aparición en aquella obra de duendes y hadas, vestía un payasito tutú que dejaba al descubierto, a través de un ovalo escote posterior, su espalda perfilada de pequeños montes alineados con gracia y provocación [...] Y en un susurro, que entonces creí un arranque de ternura ante la hija que comenzaba a perder por ese proceso natural de la vida, Helena exclamó: “ya comienza el milagro... si al menos pudieras quedarte siempre así”. Acto seguido, sacó una cámara fotográfica

de entre el traperío de ropas regadas en la habitación transformada en vestidor, y se alejó unos pasos para tomarle una fotografía a la pequeña hada (2007, 56).

La madre de Violeta decide capturar ese momento pues su hija está dejando de ser una niña, en su transición a la adolescencia dejará de ser fundamental el vínculo que mantiene con ella y la fotografía permite catapultar el tiempo, detenerlo. A Julián, la vestimenta de Violeta le parecerá idéntica a la de Helena en su infancia y por una suerte de asimilación, compara a la madre hada, con la hija. La fotografía en esta y las pasadas citas está cumpliendo con su función representativa de signo de la que habla Peirce, pues tiene “la capacidad de estar en lugar de otro, es decir, está en tal relación con otro que, para ciertos propósitos, se sea tratado por ciertas mentes como si fuera ese otro” (1978, 43). La sustitución en este caso es elaborada en dos sentidos, pues la fotografía objeto está funcionando como signo del sujeto y la vez el sujeto fotografiado aspira a sustituir al primero, es decir, para Julián, Violeta está sustituyendo a su madre Helena tanto en el referente impreso como en su deseo. Así, la foto en *Las violetas* es un índice pues funciona como “un signo que perdería al instante el carácter que le convierte en signo si su objeto desapareciera, pero no perdería ese carácter si no hubiera interpretante” (1978, 60-61). Bourdieu finaliza la importancia del álbum de fotos familiar de la siguiente manera:

Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el “orden de las razones” de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente (2003, 69).

Helena veía en las fotos familiares la evidencia de su maternidad, la documentación del crecimiento de su hija y la enmarcación de los lazos afectivos familiares, mientras que para

Mercader, la pubertad de Violeta era el molde a conseguir. Las fotos fueron el impulso creador, el modelo para la creación de sus muñecas.

4.2 Fotografía como construcción fetichista: Sexualidad y erotismo

En este apartado se hará uso de la definición “fetichismo” a partir de Freud y Marx, la intención es, por un lado, explicar en términos del psicoanálisis cómo el subconsciente genera fetichismos con ciertos objetos y cómo estos están insertos en el campo del valor de la producción y el intercambio, pues en la novela no sólo es importante vislumbrar cómo Julián Mercader a partir de ciertas fotografías produce las muñecas, sino cómo estas han sido creadas para cubrir ciertas necesidades y exigencias en el mercado sexual. Es necesario entonces arrancar con “lo pulsional” como parte de los instintos que Freud explica en *El malestar en la cultura* (1966). Lo pulsional y lo instintivo proviene del interior del sujeto como una necesidad que se verá anulada en cuanto obtenga la satisfacción. Sin embargo, el llegar a la satisfacción no es un procedimiento inmediato pues se tendrá que hacer uso de estímulos que guíen a las pulsiones:

Vemos entonces cuánto complica el sencillo esquema fisiológico de reflejos la introducción de los instintos. Los estímulos exteriores no plantean más problemas que el de sustraerse a ellos, cosa que sucede por medio de movimientos musculares [...] En cambio, los estímulos instintivos nacidos en el interior del soma no pueden ser suprimidos por este mecanismo. Plantean, pues, exigencias mucho más elevadas al sistema nervioso, le inducen a complicadísimas actividades, íntimamente relacionadas entre sí, que modifican ampliamente el mundo exterior hasta hacerle ofrecer la satisfacción de la fuente de estímulo interna, y, manteniendo una inevitable aportación continua de estímulos, la fuerzan a renunciar a su propósito ideal de conservarse alejados de ellos (1970, 209).

Freud explica que el esquema fisiológico se dificulta pues no puede ser únicamente explicado a partir de la función biológica, es decir de la reproducción, sino que habrá que incluir otros instintos que se almacenan en la psique. Estos estímulos son llamados “instintivos” pues demandan peticiones más que complejas. Es por esta razón que mediante los estímulos externos se motivan los internos y se genera toda una concatenación vinculada al “principio del placer” (1970, 209) que a su vez, está asociado con la pulsión de muerte. No es gratuito entonces que, la novela inicie con el epígrafe: “por mucho menos se muere” como una especie de justificación a los placeres que Mercader experimentará. Así, la narración presenta de manera inmediata la descripción del primer estímulo externo, las fotografías de Bellmer:

Como contemplar esas fotografías de muñecas torturadas, apretadas cual carne floreciente, aprisionada y dispuesta para la mirada del hombre que acecha desde la sombra. Quiero decir que uno puede asomarse hacia fuera y atisbar, por ejemplo, en la fotografía de un cuerpo atado y sin rostro, una señal absoluta de reconocimiento: el señuelo que desata los deseos impensados y desnuda su fuerza de abismo insondable (2007, 9).

El estímulo externo se encuentra en el reconocimiento de los cuerpos prisioneros. La fotografía desata una serie de deseos internos que buscarán la satisfacción. Es interesante resaltar el “uno puede asomarse hacia fuera” pues es claro el reconocimiento del *yo*, que desde su singularidad y espacialidad en la psique decide asomarse hacia aquel objeto que sabe favorecerá a sus instintos.

En varias ocasiones, ocurre también que, Mercader se complace con las fotografías y los textos que acompañan a estas, pues son el preámbulo al discurso pictórico:

Fue así, durante aquellos días que Helena y Violeta me apartaban, que conocí la historia de la hija de Butades: una muchacha de Corinto que, en su intento de preservar la imagen del amado que partía, se aplicó a delinear en la pared, a la luz de una vela, su sombra fugitiva. El amado, por supuesto, partió y jamás regresó, pero ese gesto que delineaba una sombra, de un deseo imposible,

explicaban en el libro surgiría a la postre el arte de la pintura. [...] Y no pude evitar acordarme de Tántalo y pensar en todos esos intentos que se construyen — aun sin saberlo— para acercarnos al cuerpo de nuestro deseo. El “cuerpo” porque siempre se trata de la materialidad del deseo, su huella física [...] (33).

Son evidentes los cruces entre narrativa e imagen en la cita pasada. A Julián sí le estimulan las fotografías pero también le atrae el texto que hay detrás de estas. La intención, es decir, la motivación bajo la cual fueron tomadas las fotografías. Es por esta razón que la historia de la hija de Butades le recuerda a Tántalo, pues su suplicio es retomado por la pintura en distintas épocas. Un ejemplo ilustrativo para este apartado es el *Tántalo* (1799) de Francisco de Goya, grabado que pertenece a la colección “Los Caprichos” y que se encuentra en el Museo del Prado; en este grabado no queda excluido el tema de la insatisfacción y las tentaciones. El Tántalo de la mitología es castigado por haber matado a su hijo y servirlo a los dioses, razón por la que es condenado a estar en un río con el agua a la altura de la barbilla y bajo la sombra de un árbol del que desprenden deliciosos frutos que le son imposibles de alcanzar. El Tántalo de Goya está atormentado frente al cuerpo de la joven mujer que parece desfallecido, sin poder ser poseído, inerte, insatisfecho. La lectura de Helman sugiere que se trata de “Una buena hembra al lado de un viejo que no la satisface, tiene delirios, y es como el que tiene sed, está junto al agua, y no puede gustarla [...]” (1983, 215). Por supuesto que, el protagonista de *Las Violetas*, conoce la historia de Tántalo y lo ve como su “sombra tutelar” (9).

Tántalo, el siempre deseante, el condenado a tocar la manzana con la punta de los labios y, sin embargo, no poder devorarla. Debo confesar que cuando conocí su historia, el adolescente que era se sintió trastornado toda aquella mañana lluviosa de clases ante el relato del profesor de historia, un hombre todavía joven y recatado que de seguro había estudiado en un seminario. Olvidando que en la sesión anterior nos había prometido continuar el relato de la guerra de Troya, el

profesor Anaya narró con voz apenas audible en esa mañana diluviente, presa de quien sabe qué delirio interior, la leyenda de un antiguo rey de Frigia, burlador de los dioses, para quien los del Olimpo habían concebido un castigo singular: sumergido hasta el cuello en un lago junto al que crecían arboles cargados de frutos, Tántalo padecía el tormento de la sed y el hambre en su límite extremo, pues en cuanto quería apurar el agua, esta retrocedía y se escapaba sin cesar de sus labios, y las ramas de los árboles se elevaban toda vez que su mano estaba a punto de alcanzarlas (9-10).

Mercader se siente fascinado con aquella leyenda mitológica y será fundamental en su vida pues con el nacimiento de su hija Violeta sufrirá el mismo suplicio de Tántalo. Atraído por la belleza y los destellos púberes de Violeta, Julián estará atrapado en su lago de instintos con el objeto de deseo ahí, al alcance de su mano pero sin poder poseerlo. Sus instintos tienden a retroceder, al igual que las aguas del lago, pues no puede poseer a su hija. No debe desearla y esta será una de las motivaciones principales para crear la línea de muñecas con el nombre de su primogénita.

Por si fueran poco estas dos modalidades, existe en *Las Violetas* otra más que sirve de estímulo para Mercader. Después de sacar a la venta la primera línea de Violetas, hace uso de la fotografía publicitaria para invitar a posibles compradores a adquirirlas:

Serían las Violetas de tamaño natural, flexibles niñas de tiernos doce años, las que con labios entreabiertos parecían murmurar esa frase que después se convertiría en un secreto mensaje publicitario: “pruébame y de tanto amor tu vida se teñirá de Violeta”, pues, por supuesto no nos anunciábamos en la televisión ni en el radio. Bastó con presentar unas cuantas muestras en una Feria de Comercio Exterior en Ámsterdam, repartir algunos folletos que más que explicar sugería con fotografías y frases como esa las bondades de las Violetas (43-44).

El slogan publicitario de Las Violetas se vuelve un éxito en el mercado. La sugerencia sexual queda implícita en el verbo “probar”, sin embargo, se le añade el ingrediente amoroso que remata con una consecuencia positiva al hacer uso de las muñecas, “tu vida se teñirá de

Violeta”. Haciendo referencia no sólo al color que suele relacionarse con lo femenino, sino a la flor que por sus hojas acorazonadas y pequeñas simulan ser plantas que requieren de protección y que al desprender su aroma dulce, invitan al acercamiento. Las imágenes que acompañan al slogan publicitario son “sugerentes” pues mediante la retórica de la imagen se busca convencer. Esta retórica puede vincularse al término “engaño magistral” tópico literario que pertenece al discurso erótico y que es acuñado por Ana María Moix en su obra *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX* (1992) y se entiende de la siguiente manera:

El lector, que no ha visto [aún nada], tiene la sensación de haber visto porque la supuesta y ansiada visión lo ha cegado y sustituye, en su crédulo sensibilidad, la visión por algo más valioso que la visión en sí misma y que es el deslumbramiento que producía esa posible visión (Díaz-Diocaretz, 2007).

Es, entonces, el momento en que el lector cree “entrevé” una realidad, descrita por medio del lenguaje, sin lograr realmente acceder a esta, pues mediante la “sugerencia” ha sido engañado. Accede al deslumbramiento y esto basta para dejarlo asombrado. Así pues, la publicidad que Mercader utiliza para vender sus muñecas sigue este tópico sugerente pues debe librar la censura. Las muñecas son un objeto de consumo que se convierte en objeto fetichista. Marx le llama a esto “el fetichismo de las mercancías” (1867) y María Inés Mena lo explica de la siguiente manera:

El hombre mismo se convierte en mercancía —“cosificación del sujeto”— y se ofrece como tal —“fuerza de trabajo”—. Es este contexto que Marx propone el término “fetichismo de las mercancías” para definir las relaciones entre los hombres que sólo se entienden en función del intercambio de estas, “valor de uso/ valor de cambio”. De esta manera los hombres se consideran los unos a los otros, solo en función de las mercancías que producen, compran o venden —

humanización de los objetos—, la mercancía deviene un valor fetiche [...] (2012, 95).³

Mercader se cosifica a sí mismo pues está vendiendo su fuerza de trabajo, pero cosifica a su vez a su sujeto de deseo, su hija, que se convierte en objeto mercancía al alcance de otros a través del valor de cambio. El objeto tiene un valor de uso sexual, razón por lo que Julián hacia el final de la novela será juzgado. Pero en Freud, como se perfilaba al principio, el fetichismo tiene que ver con la construcción del sujeto en la psique, atravesado por el complejo de Edipo y la castración:

El fetiche para Freud es al mismo tiempo presencia de aquella nada que es el pene materno y el signo de su ausencia. El proceso defensivo ante la conflictiva edípica deriva en una desmedida –“Verleunung”, al precio de una verdadera fractura del Yo “Ichspaltung” que nunca se reparará (2012, 96-97).

El fetichismo es entonces aquel signo de ausencia del pene materno que es, en realidad, la pérdida del objeto de deseo, la prohibición. Así, con la fractura irreparable del yo devienen otras consecuencias, como la neurosis pues el “yo” sufrirá una lucha constante entre los estímulos externos y las pulsiones internas. Pero, ¿cuál es el origen etimológico de la palabra fetiche?

El término fetiche fue creado por los navegantes Lucitanos para designar a los objetos de culto fabricados por los pueblos primitivos, de allí su procedencia del portugués “Feitico” que significa magia hechizo y su etimología latina es “facticius” del verbo “facere” (hacer), significa artificial o inventado (2012, 96).

De esta manera, a partir del concepto fetichismo revisado desde su origen etimológico y luego por Freud y Marx es que se le da sentido al título de este capítulo. La fotografía como construcción (fetichista) de la realidad, pues como sugiere la definición etimológica el objeto

³ Mena, María Inés parafrasea a Marx en “El capital”, Vol.1, Libro Primero de *El proceso de producción de capital*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. De la página 38 a la 39.

fetichismo es artificial, inventado, hecho, creado. Violeta muñeca no es la *Violeta original*, es como la real pero no alcanza su estatuto. Su construcción se dio por niveles, desde lo más íntimo: la psique del personaje, hasta lo más externo y artificial, su textura plástica y olor. En la próxima sección se hará una revisión de la deconstrucción que propició la creación de Las Violetas, es decir, cómo fue el tránsito de lo visual a lo “carnal”.

4.3 De lo visual a lo carnal: deconstrucción del código

A continuación será revisado a profundidad cómo se llegó a la construcción del signo carnal. Se ha advertido desde el inicio del capítulo que las fotografías en sus distintas presentaciones han servido como índice, pero este índice propició la creación de otro signo: las muñecas. Es importante, por esta razón, demostrar la semiósis que se ha dado de un objeto a otro. La deconstrucción de un signo autónomo visual a un signo más complejo que no deja de ser índice. Todo parece indicar que la elaboración del signo comienza con la mirada “La violación comienza con la mirada. Cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos lo sabe” (2007, 9) advierte Julián Mercader al inicio de la novela. Es la mirada el puente que propicia la construcción del signo. Cuando reflexiona sobre el mito de Tántalo se dice a sí mismo:

[...] Después de probar e intentar mil veces, Tántalo, por fin consciente de la inutilidad de sus esfuerzos debió de quedarse inmóvil a pesar del hambre y la sed, sin mover los labios para apresar un trago de agua, o sin estirar la mano para alcanzar la codiciada fruta que, cual joya preciosa, prendía de la copa del árbol más cercano. Casi derrotado, alzó la mirada hacia los cielos. Tal vez arrepentido, iba a clamar perdón a los dioses. Pero entonces descubrió en la punta de la rama una nueva fruta temblorosa, apetecible, que creía succulenta pero imposible para

él. Y cuando debió maldecir e injuriar a los dioses cuando comprendió que con *el simple acto de mirar el tormento reavivaba ferozmente en su entraña* (2007, 15).

Así, al sentirse identificado con Tántalo, Julián siente empatía hacia este personaje mitológico que atrapado en su hambre y sed se ve forzado a limitar la necesidad del deseo al simple acto de mirar. Acto al que se enfrentará desde muy pequeño pues al asistir al negocio familiar, a la fábrica de muñecas, Julián siendo aún muy niño y habiendo descubierto las fotografías de Bellmer se dispone a mirar la fila de muñecas que pasan por las bandas de la fábrica.

[...] Pero para entonces pasarían largos años de entrenamiento e iniciación, marcados en principio por mi capacidad de abstraerme en la contemplación de los miembros todavía inarticulados de las muñecas que desfilaban en las bandas mecánicas antes de ser ensamblados para conformar ejemplares [...] Y es que cada parte, cada brazo, pierna, torso, cabeza, era una totalidad asombrosa y resplandeciente, perfecta en su calidad de carne plástica y torneada, cuya languidez absorta incitaba al tacto y la cercanía (20).

Es desde su infancia, desde sus primeras pulsiones, que Julián está sujeto a la contemplación y formación de las muñecas. El proceso industrial de estas le recuerda, por un lado, a las fotos de Bellmer que descubrió a muy temprana edad, y por otro, lo somete a una contemplación que llevará consigo hasta ser artífice de estas. La anécdota de la infancia continúa a modo de analepsis:

No sé cuánto tiempo llevaba quieto encima del archivero. Klauss me había cargado y había dicho “no te muevas porque te caes” y yo había obedecido sin pensarlo dos veces: sencillamente miré a través del vidrio y me sumí en una contemplación sin tiempo, más fascinante porque a esa distancia los ruidos de producción llegaban distorsionados, en una letanía lejana e hipnótica, semejante a la magia irrenunciable de una película muda (20).

Se comprueba, nuevamente, en la cita la insistencia en la mirada. Hasta este punto de la vida de Mercader (niñez y pubertad) ha sido la mirada la protagonista de sus pulsiones, pero en

cuanto crea contacto con el objeto no habrá marcha atrás, pues será el siguiente detonante para la elaboración del objeto fetiche.

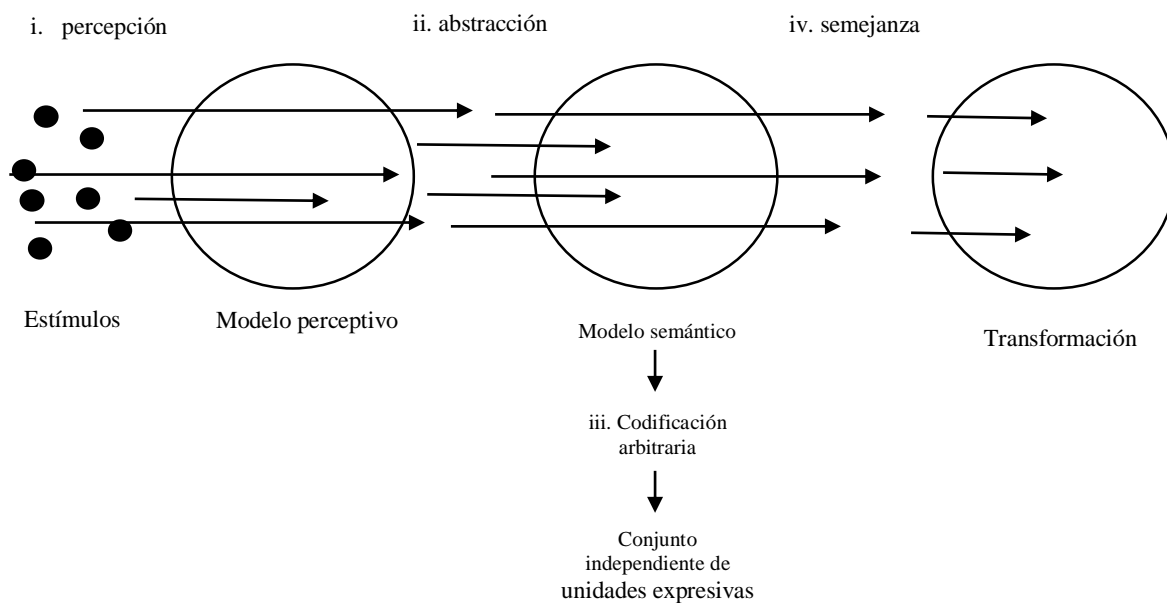
Una y otra vez, en esa suerte de película muda que se proyectaba en mi recuerdo todavía reciente, *volví a ver a la hija de la afanadora de la fábrica con su vestido de flores, semejante a uno de los atuendos con que vestían a las muñecas*. Naty —su nombre lo supe después cuando me reprendieron por ella— todavía no hablaba, si acaso cuando le di una muñeca desnuda gorjeó un poco y la arrulló en sus brazos. No sé cómo nos habíamos metido en uno de los cuartos que servían como bodega y adonde, en una gran caja, se acumulaban muñecas todavía sin vestir, de modo que subido a un banco, no me fue difícil ofrecerle una tras otra. No recuerdo a cuál de los dos se nos ocurrió acomodarlas sentadas en el piso, pero sí que *fue la propia Naty quien, de la manera más lógica y natural, se despojó del vestido para sentarse ella también en la fila como una muñeca más*. Además se retiraba el calzoncito de holanes y yo la ayudaba porque sus movimientos eran más torpes que los míos, *cuando descubría algo entre sus piernas que no recordaba haber visto antes y que me llenó de asombro*. Sin poder apartar la vista de ese mismo súbito, murmuré en trance:

-Estás rota...

Y luego repitiendo a media voz, en eso que más que una acusación, buscaba traspasar y comprender el hallazgo, insistí: “Rota-rotarota...” (22).

Conforme han sido marcadas las cursivas se reflexionará sobre el concepto de índice que va perfilándose en la cita. En esta anécdota que Julián recuerda como su primer acercamiento real con las muñecas (objeto) y su vez con el sujeto (Naty), es decir, con esa primera infancia en la que Freud señala la construcción del sujeto y la psique, es aquí donde nace el signo. Julián ve a la hija de la afanadora como una muñeca más, pues ha sido vestida como estas. Esta y otras cualidades físicas como el tamaño y la ausencia del habla posibilitan que Julián no distinga entre Naty (como un sujeto real) y las muñecas (como Objetos que aspiran a lo real). Este principio de similitud es advertida por Peirce desde el inicio de su texto cuando aclara que “el signo puede solamente representar al objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del objeto” (24). Esto quiere decir que, el signo no está

obligado a representar similitudes de su objeto (como se discutió antes y Mike Bal lo aclara) sino que alude a este sin contemplar particularidades de forma expresa, mucho menos puede dar constancia de su objeto. El signo, como señalaba Peirce, mantiene una relación existencial con su objeto. En esta novela, la primera línea de muñecas ha sido elaborada como signo de niñas reales pues aspiran a sus particularidades, son vestidas igual que una niña de la época y tienen un tamaño infantil. Es por esta razón que a Julián-niño le cuesta trabajo distinguir a Naty del resto de las muñecas, pues, al menos en apariencia son iguales. Lo que resulta curioso es que la propia Naty se reconoce como muñeca, se siente igual a estas, se asume como index tanto que excluye su calidad de humana y se acomoda en la hilera de muñecas como un objeto más. Imita, incluso, la postura inerte una vez que se ha quitado la ropa y es hasta este punto que Julián detecta una diferencia entre Naty y el resto de las muñecas. Naty “está rota” de entre sus piernas, mientras que las otras no. El signo indécico no está obligado a corresponder punto por punto con las cualidades de su objeto, la niña real y, en este caso, el aparato biológico femenino es omitido por una suerte de eufemismo mercantil. Esta consideración resultará de suma relevancia cuando saca al mercado la primera línea de Violetas, pues buscará a toda costa que el signo sea idéntico a su objeto real. En el libro *Tratado de Semiótica general*, Umberto Eco propone un esquema para explicar la “institución de código” es decir, la transposición que sufre un objeto hasta su transformación como signo. *Ver Esquema 1.*



Esquema 1. “(Figura 41)” Tomada de *Tratado de semiótica general* de Umberto Eco, página 354, 2016.

Si se sigue el esquema que Eco propone con relación a la construcción de un nuevo código, en términos de la novela se estipula que, los estímulos son las fotografías y las muñecas que están mediadas por la percepción de Mercader pues el sentido de la vista le posibilita la mirada hacia estos objetos. Posteriormente, aparece el modelo perceptivo que consiste en inventariar y aislar elementos que convengan a la construcción del nuevo signo mediante la abstracción o la semejanza (Julián está obsesionado con la semejanza). En el modelo semántico los elementos que habían sido inventariados en el perceptivo ahora son seleccionados y organizados de modo artístico, o bien, “arbitrario” (en *Las Violetas* ningún elemento fue arbitrario). De tal forma que el signo como “conjunto” no es más que “unidades independientes expresivas” que apuntan hacia la “semejanza” del objeto deseado. Finalmente, la transformación es el nacimiento del signo, en este caso, las muñecas, objetos

que usurpan la identidad de “sujetos” y que son presentadas como posibles reales. Eco explica su esquema de la siguiente manera:

En este caso, (i) elementos que surgen aparecen seleccionados por un campo perceptivo todavía no organizado y estructurado en percepto; (ii) procedimientos de abstracción, no diferentes de los que regulan los casos de estilización transforman el percepto en representación semántica, pues ésta constituye una simplificación de aquél; (iii) la representación semántica va asociada arbitrariamente con cadenas de artificios expresivos, como ocurre en el caso de reproducciones o de articulación de unidades combinatorias, o bien (iv) transformada de acuerdo con leyes de semejanza (2016, 355).

La explicación de Eco es relevante pues considera a los “estímulos” como detonantes de la creación del signo. Los estímulos son el elemento principal del esquema semiótico y propiciarán toda la concatenación hasta la transformación. Una vez inventariados son distribuidos para su representación semántica, es decir, significativa. Luego esta cadena de significados se articula con otros sentidos que figuran la semejanza. El resultado final es aceptado como signo. En el modelo semántico se ve toda una configuración previa a la “transformación” pues en este se encuentra la “combinación arbitraria” y los “conjuntos independientes expresivos”, pero, ¿qué otros elementos contribuyen al modelo semántico de las muñecas? El olor.

- ¿Sabes tú que cada sexo de mujer tiene un olor diferente?— me confesó ella de improviso.
- ¿Y tú cómo lo sabes? —le pregunté seducido por ese desplante de mujer experimentada que entonces creí muestra de ingenuidad y coquetería y, sin poder resistirlo, comencé a besarla en la oscuridad [...] Desde ese entonces las primeras Violetas comenzaron a oler: una fragancia sutil e imperceptible de esencias unas veces puras y otras entremezcladas (33-34).

En una conversación íntima con su mujer, Julián se siente seducido por las confesiones que Helena hace respecto al olor del sexo femenino. Esta confesión lo lleva a otorgarle a cada

muñeca un aroma distinto, dependiendo del carácter que refleje. Esta particularidad del signo será una marca que distinguirá a Las Violetas de otras muñecas sexuales que hay en el mercado internacional, por ejemplo, Las Hortensias, que si bien tienen otras características que atraen a los clientes no cuentan con aromas originales. Inspirado siempre por el deseo y la prohibición, Julián descubre el aroma de Violeta su hija y decide que será el olor original de su primera muñeca.

Con la primera Violeta prohibida fue diferente: esa olía como el modelo original. Un olor todavía indeciso que ya había percibido en la Violeta de doce años cuando me besaba para despedirse y regresar al internado del que sólo volvía como una promesa quincenal. Durante meses luché y me resistí a hurgar entre sus prendas que dejaba en el cesto de ropa sucia esos fines de semana [...] En vez de eso, me dirigí un día al baño de Violeta y ahí encontré los vestigios de su esencia resuelta en ninfa: un aroma tenue a bosque y miel. Y entonces anticipé el sueño por el que he vivido, el recuerdo de esa herida en el que podría resumirse mi existencia (34).

La primera Violeta, el modelo original, es una especie de Eva que conserva el olor de la naturaleza. Julián se resiste a hurgar en las prendas de su hija y en cambio, descubre su verdadera esencia; el olor a pubertad después de que su hija se ducha. El aroma a bosque de su hija lo toma para trasladarlo al signo. Para ello recurre a una perfumería local que recrea el aroma de Violeta su hija y le ofrece toda una gama de fragancias para los siguientes modelos. El aroma es una propiedad de entre tantas que ofrecen las muñecas, algunos modelos de Las Violetas sangraban, ofreciéndole así al comprador la posibilidad de disponer de un modelo único virginal.

Que sangraran, entre otras propiedades físicas como el calor corporal y la textura aduraznada de la piel, las hacía particularmente codiciables a los ojos de aquellos hombres que, intuyendo el fondo oscuro de sus sueños, encontraron en las Violetas la esperanza de consumir una violación silenciosa, sin consecuencias (37).

Se puede apreciar que el modelo semántico de las muñecas se construye con los siguientes elementos: olor, sangrado, calor corporal y textura entre otros más que constituyen una “neobotánica del deseo”. Pero no se puede soslayar el hecho de que el objeto es un producto mercantil que está en competencia con otros productos y a la vez consigo mismo pues está respondiendo a todo un sistema complejo de sensibilidad. “Alguna feminista me acusará de equiparar a las mujeres con muñecas, de reducirlas a sus esencia de *objeto ritual*. Por el contrario, Las Violetas siempre aspiraron a convertirse en mujeres” (37). Julián sabe que las muñecas son un fetiche al llamarlas “objeto ritual”, pero está convencido de que son ellas las que aspiran a ser mujeres, por eso, él cumple con la función tutelar. Sin embargo, no dejan de ser objetos, nunca traspasan a la frontera de lo real. El pacto entre Julián vendedor y los compradores es aceptar que las muñecas son *como* reales. En este caso, ¿Qué pasa, entonces con el “significado” si se piensa en términos de significado/significante? ¿Qué pasa con el signo? El objeto no puede considerarse inerte, no es el resultado de su valor utilitario, ni funcionario, sino de su liberación como objeto y su vinculación con el sujeto/hombre con quien mantiene relaciones de dependencia y significación. Baudrillard en *Contraseñas* (2008) apunta que:

A decir verdad, el objeto no era reductible a ninguna disciplina concreta y, al convertirlas a todas en enigmáticas, ayudaba a poner en cuestión sus propios postulados, sin excluir los de la semiótica, en la medida en que el objeto-signo, en el que interfieren múltiples tipos de valores, es mucho más ambiguo que el signo lingüístico. Sea cual fuere el interés real de estas diferentes aproximaciones, lo que me apasiona y me sigue apasionando es la manera como el objeto se evade y se ausenta, todo lo que mantiene de “inquietante extrañeza” [...] ejerce, sin duda, de mediador, pero, al mismo tiempo, dado que es inmediato e inmanente, rompe esa mediación (Baudrillard 15).

El objeto-signo representa una relación más arbitraria que el propio signo lingüístico, pues su producción, distribución y recepción está bajo la lupa de un sistema de sensibilidades

y ordenamientos que se evaden de las fuerzas que lo rigen, cuestionando su propio sistema de producción y apelando a un análisis de percepción. ¿Qué pasa, entonces cuando el objeto signo exige atención? ¿De qué manera o bajo qué esquema teórico el objeto apela al sujeto? Y ¿qué consecuencias trae esto? Si el objeto no es inerte y no debe pensarse exclusivamente bajo su valor de uso y valor de cambio ¿Es posible tratarlo como abyecto?

Baudrillard defiende que todos estos conceptos “objeto” / “sujeto” “mirada” / “signo” son los protagonistas de lo “obsceno”. Para él, lo obsceno es paralelo a “escena” pues explica que aunque esta comparación no es etimológica no se puede negar que hay una aproximación en ambas. “Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica” (2002, 36).

En la novela, las muñecas son el devenir de lo real. Las pulsiones en Freud son tratadas desde la psique (lo privado, lo oculto) y en la narración de Ana Clavel el personaje busca llevarlas al extremo del signo. Dejan de metaforizarse y se convierten en (casi) realidad.

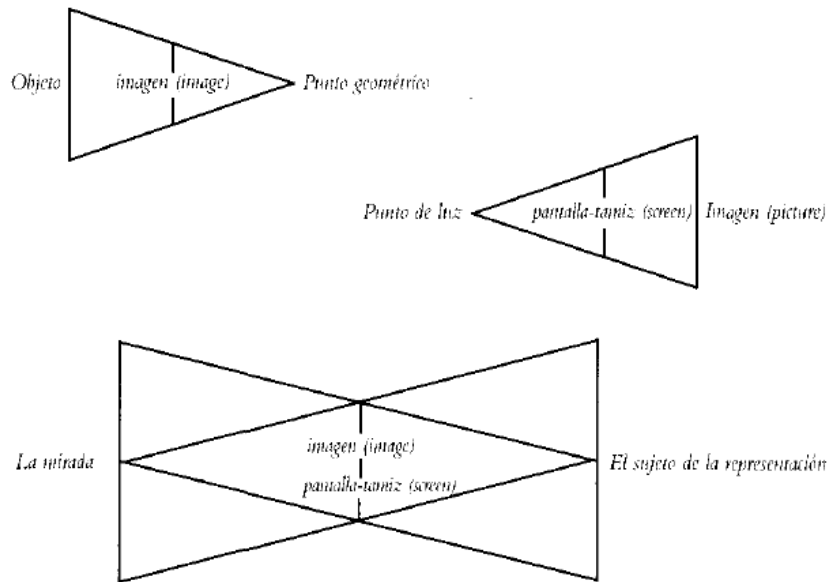
Mercader no vende muñecas sexuales, vende el devenir de lo real, la posibilidad de ejercer las pulsiones sin distancia ni consecuencia. A esto se le atribuye su éxito. En tanto, el signo está en la categoría de lo abyecto. En términos de Julia Kristeva lo “abyecto” es una categoría del “no-ser”, no ser objeto ni sujeto, estar antes que estas categorías, aún no se es sujeto porque todavía no hay una separación de la madre y no se es objeto puesto que todavía no se llega al cadáver. Hal Foster en *Malos Nuevos Tiempos. Arte, Crítica y Emergencia* (2017)

hace una explicación de lo abyecto en términos del arte y lo señala como:

[...] Una representación del cuerpo vuelto al revés, del sujeto literalmente *abyectado*, arrojado fuera de sí mismo. Sin embargo, esta es también condición de lo exterior vuelto interior, de la invasión del sujeto-como-imagen por la mirada del mundo, es decir, por lo real. En este punto, algunas imágenes tienden, más allá de lo abyecto, no sólo hacia lo informe —una condición descrita Georges

Bataille, en la cual la forma significativa se disuelve debido a que la distinción fundamental entre figura y fondo, yo y otro, se esfuma—, sino también hacia lo *obsceno*, que aquí puede entenderse como una condición en la cual la mirada se presenta como si no hubiera en absoluto escena alguna para escenificarla, ni marco alguno de representación para contenerla, ni pantalla tamiz de la imagen (2017, 19-20).

Así el arte abyecto se encargará de mostrar lo expulsado, lo degradado, el no-ser. Se está evocando lo real desde la propia categoría de lo no real al confrontar al sujeto con el trauma de sus pulsiones. El signo lleva al sujeto del deseo a la puerta de sus pulsiones, lo invitan a pasar. Finalmente, la insistencia a la mirada no es gratuita. El objeto también mira al sujeto, líneas antes se hacía la pregunta ¿De qué manera o bajo qué esquema teórico el objeto apela al sujeto? Y es atendiendo a esta pregunta que se sugiere traer a la discusión la perspectiva de Lacan, particularmente en sus postulados *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1945) se reflexiona sobre la mirada, pues según él la mirada “preexiste al sujeto” (11, 2016) esto quiere decir que la mirada no está inserta en el sujeto, sino antes que este y de esta manera el sujeto se siente aterrado por ella, es una amenaza que lo interroga. Así que propone el siguiente esquema. (*Ver esquema 2*).



Esquema 2. “Diagrama de la mirada” en Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, 1964.

Aquí de modo gráfico se explica que el sujeto está puesto en una doble posición, pues puede ver a los objetos del mundo y su vez ser visto por estos “Yo no soy simplemente ese ser puntiforme situado en el punto geométrico desde donde es captado. Sin duda, en el fondo de mi ojo está pintada la imagen. La imagen está, ciertamente, en mi ojo. Pero yo estoy en la imagen” (1945, 96) así pues el sujeto puede ver al objeto pero a su vez es imagen del objeto.

En la novela, Julián puede ver a las muñecas como objetos, pero él también es visto por ellas.

Al jugar con su hija Violeta y con las muñecas, Julián se siente amenazado bajo su mirada:

O la vez que les organizó una fiesta de no-cumpleaños a sus muñecas y que en realidad resultó ser una especie de despedida. En aquella ocasión, además de la veintena de muñecas de su colección —todas antiguas e inofensivas Violetas— que de pronto se hallaban diseminadas por los muebles de la sala, fui el único varón invitado a la ceremonia. Mientras Violeta subía a su recámara y nos dejaba solos, era extraño aguardar junto a ellas, a las que conocía desde antes de su nacimiento en los moldes, de quienes en cierta medida era yo su progenitor, y

presentir ahora su naturaleza inquietante silenciosa. Sentadas alrededor, los brazos y piernas abiertos no sé si reclamando una suerte de abrazo total o encarnando un estado de gracia fulminante y dispuesto, eran también pequeñas esfinges del destino cuyos labios inmóviles parecían murmurar: “sabemos mucho mejor que tú mismo lo que estás pensando detrás...” (2007, 73-74).

Violeta deja la niñez y renuncia a sus juegos infantiles. Las muñecas dejan de ser un objeto significativo en su vida y las olvida. Se convierte en mujer. Al convertirse en mujer deja de estar bajo la tutela del padre, Julián, quien una vez desprendido de su paternidad encuentra consuelo en Las Violetas. Pero, en esta transición es visto por ellas. Parece ser juzgado por las muñecas, pues son ellas quienes saben la verdad. Conocen las pulsiones de Mercader, son objetos más de Julián que de la propia Violeta. En su calidad de objeto miran al sujeto y en el centro de la mirada está la imagen. Las imágenes de Mercader probándolas, torturándolas, llevándolas al extremo de su calidad signica. Hasta aquí se ha visto toda la construcción de un código a otro. La deconstrucción no fue inmediata fue todo un proceso lo que llevó a Julián a la elaboración de las muñecas sexuales. En el último apartado se verá cómo el deseo de Mercader lo lleva al intercambio. La sustitución de un sujeto por un objeto.

4.4 Deseo y sustitución: conclusiones

La narración de Ana Clavel ha sorprendido por su complejidad semiótica. Una vez que el signo se ha transformado vuelve a sufrir otro proceso de semiósis. Hay toda una concatenación signica. El uso de diversos autores en este capítulo de tesis se debe a la complejidad temática. Se abre la discusión haciendo hincapié en el deseo de Julián Mercader quien, como sujeto psíquico, presenta desde muy temprana edad sus pulsiones e instintos. Estos crecen a partir de los estímulos externos que como se mencionó, son las fotografías de Bellmer, el mito de Tántalo, las fotografías de Violeta y particularmente su devenir real con las muñecas en aquella anécdota de la infancia. Sin embargo, el sujeto Julián Mercader no puede ejercer sus pulsiones sobre su primogénita Violeta y tiene que arreglárselas para hacer viable su deseo. Vislumbra, además un mercado internacional factible para la venta y distribución de muñecas sexuales. Estas permiten la consumación (casi) real de los instintos sin consecuencias ni juicios morales. En sus confesiones, Julián afirma que su interés no era ejercer su deseo en Las Violetas, ni mucho menos ayudar a otros llevándolos a la puerta de sus pulsiones sin consecuencias. Al contrario, fueron ellas, quienes en su calidad de objeto buscaban llegar al estatuto real. Aspiraban a ser mujeres.

No pretendo convencer a nadie al decir que busqué consumir en las Violetas una pasión que me abrazaba las entrañas, en vez de dirigirlas al objeto real que despertó tan despiadadamente. Tampoco que a mi modo, creía ayudar a otros a salvarse [...] (47).

Por supuesto que, esto lo confiesa al final de su vida, cuando busca justificarse pues está por ser descubierto por su hija Violeta. Lo que necesita ser aclarado aquí es que, ocurre nuevamente violencia y sustitución, como en el caso del primer cuento. Sólo que en distintas formas. A Julián no le basta el referente impreso de Violeta pues no es suficiente. No debe,

tampoco, involucrarse con Violeta real, entonces la lleva al extremo, la transforma, la sustituye por una muñeca. Ya en este plano, la violencia que ejerce no es simbólica sino “real”, como parte de sus pulsiones goza de ejercer violencia física a las muñecas tal como en las fotografías de Bellmer. Cuando a Violeta le llega un ejemplar de las muñecas sexuales busca a su padre para reclamarle, pero no por haber hecho una línea de muñecas sexuales inspirada en ella sino por intercambiarla.

Desde que salí del hospital intenté hablar con Violeta pero se ha negado a recibir mis llamadas telefónicas. Hasta hoy. Solo que en esta ocasión ha sido ella quien me ha buscado. Su voz, más oscura que de costumbre, ha dicho sólo tres frases. Una pregunta, una afirmación y una orden. La verdad, las esperaba. La verdad, no me las hubiera imaginado en sus labios. Ha preguntado clara, frontalmente: “¿Por qué me reemplazaste?”, y luego tras un largo silencio “Voy en camino... Espérame”. Y no he hecho otra cosa que ponerme al borde del abismo y obedecerla con la certeza de un advenimiento, una bienaventurada anunciación (131).

El secreto de Julián sobre la producción de sus Violetas es descubierto y Violeta está en camino para hablar con su padre. Es bajo este cuestionamiento “¿Por qué me reemplazaste?” que termina la novela. Las transformaciones que sufre el referente impreso de Violeta la niña y luego, Violeta adolescente, propiciaron la creación de un nuevo signo, las Violetas muñecas quienes están en constante transformación para usurpar el estatuto de lo real. El título del capítulo se llena de sentido una vez repasada la semiósis que sufre el signo. Las muñecas son un “interpretante” en la terminología de Peirce pues son el signo del primer signo (las fotos) o bien, una “consideración” como lo señala Morris. Ocurre en la narración, como se dice unas líneas antes, un constante proceso de semiósis “La semiósis es, en consecuencia, una consideración mediada. Los mediadores son vehículos sígnicos; las consideraciones son interpretantes; los agentes del proceso son intérpretes; lo que se toma en consideración son los designata” (1996, 28) resume Morris a propósito de Peirce. El agente de todo este proceso

fue Julián impulsado por lo inventariado antes, sus instintos, las fotografías, los facsimilares, las primeras Violetas, etc. Llama la atención que, para él hayan sido las muñecas las que en su calidad de objeto también querían ser agentes, en búsqueda de su transformación para aspirar a lo real. Lo que es indudable aquí es que el deseo fue propiciado por la contemplación de las fotografías (tanto de Bellmer como de Julieta) y que son estas las responsables de desencadenar la transformación del signo. Julián se identifica con Tántalo no sólo por la imposibilidad de alcanzar sus deseos, sino por lo obsesionado que está con alcanzar lo real, la similitud imposible y que parece nunca entender. Empero, sí construye realidades. Le da la alternativa a su deseo (simulación) y a su empresa (mercantilización).

5. La fotografía como huella de una realidad con *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick

El símbolo en Peirce

En este último capítulo de tesis, se abordará la categoría de “Símbolo” en el *Camino de Santiago* (1999) de Laurent Kullick. Para Peirce, el símbolo es uno de los signos más elaborados ya que se encuentra asociado a su objeto por una convención general o una asociación; en la novela, la vinculación entre objeto-signo se manifiesta mediante réplicas motivadas por la memoria. Estas réplicas o, simulacros de memoria, propician la creación de imágenes: fotografías articuladas por Santiago que le sirven para manipular a Mina. Mina recibe las fotografías o huellas como un “interpretante”, de acuerdo con la tríada peirciana, quien se ve vulnerable ante la constante manipulación y tortura psicológica que las fotografías ejercen en ella.

5.1 Huella psicológica: el yo, el *ello* y el *superyó*

En este apartado se empatará la polifonía de la novela con el yo, el *ello* y el *superyó* que la teoría de Freud propone, particularmente en su libro *Psicología de las masas y análisis del yo* (1982). La novela es muy compleja en su construcción pues cuenta con tres voces que se articulan de manera distinta, una es la voz dominante (masculina, S) y otras dos débiles (*MI* y *MC*). Los diálogos que se entablan entre estas voces son siempre por motivaciones visuales, es decir, hablan a propósito de la fotografía ya sea comentándola, explicándola, desmintiéndola o completándola y se demostrará en el capítulo siguiente. Por supuesto que estas voces no articulan nunca una misma descripción respecto a la fotografía en cuestión.

Además, las tres entidades narrativas ejercen acciones diversas respecto a las fotos, es decir son interpretantes del signo. No se pretende aquí, sin embargo, demostrar qué reacción es la más válida frente a las fotografías descritas en la novela, sino comprobar que el ejercicio de voces internas es muy representativo pues tenemos las descripciones desde distintas perspectivas. Esto produce que la novela no sólo sea más llamativa y compleja, sino que pone en tela de juicio el tema de la representación en el medio visual y en el lenguaje. Por ahora, se partirá de la teoría del psicoanálisis para tener un punto de partida en esta compleja narración. En *Introducción al narcisismo* Freud señala que:

El narcisismo de la infancia es remplazado en el adulto por la devoción a un yo ideal que se forma en su interior, y sugiere luego la posibilidad de que exista una “instancia psíquica particular” cuyo cometido sea “observar de manera continua al yo actual” midiéndolo con el yo ideal del yo (1923, 10).

En *El camino* es precisamente esto lo que ocurre. Mina es constantemente juzgada por una voz interior que aparentemente busca convertirla en una mujer femenina, dócil, atractiva y capaz de llevar las tareas de su género con éxito. Pero esta voz, curiosamente, no responde a una voz configurada en la psique, ni siquiera fue creada por la propia Mina. Esta voz, en cambio, es un intruso que entró a ella cuando Mina intentó terminar con su vida. Hay interés por reparar en la anatomía de la psique del personaje porque es importante demostrar las implicaciones que el *yo*, el *ello* y el *superyó* tienen en la narración a propósito de la huella fotográfica, pues es la foto la que hace hablar a estas instancias. En este sentido, entonces, se comenzará explicando qué es ser *consciente* para Freud:

Ser consciente es, en primer lugar, un término puramente descriptivo, que se basa en la percepción más inmediata y segura. La experiencia nos muestra luego, que un elemento psíquico, por ejemplo, una percepción, no es, por lo general, duramente consciente. Por el contrario, la consciencia es un estado eminentemente transitorio. Una representación consciente en un momento dado, no lo es ya en el inmediatamente ulterior, aunque pueda volver a serlo, bajo

condiciones fácilmente dadas. Pero en el intervalo, hubo de ser algo que ignoramos. Podemos decir que era latente, significando con ello, que era en todo momento de tal intervalo, capaz de convivencia (1982, 1982).

Según la cita anterior, el término consciente permite describir el estado de percepción inmediato, luego, cuando la experiencia se involucra con esta percepción demostrará que esta misma no era particularmente consciente. El estado consiente es, en este sentido, transitorio, por lo que, el circuito de percepciones puede variar en un intervalo pequeño gracias a ciertos estímulos. Mina, personaje de *El camino*, sufre estos estados de consciencia transitorios pues se ve habitada por dos entidades distintas. Así que, su voz y, su conciencia se pierden en la narración:

Ganando batallas de desamor llegamos a la fotografía de mis veintidós años, cuando me embarqué en una guerra amorosa, desbocando la ira que me hizo perder la mitad de la salud emocional y física. Mitades que ahora cuido y descuido a desgano (2015, 19).

Se puede notar que las fotografías además de articular el recuerdo desembocan en ella conflictos que aún no ha superado. La foto se convierte en un recordatorio constante de lo que ahora es Mina, una configuración fragmentada de tres voces sin acuerdo. El conflicto interno es tal, que las voces adquieren protagonismo por momentos y que incluso llegan a convencerla de ser ella la intrusa. En tanto, habrá que demostrar en qué momentos aparece la figura del yo en la teoría de Freud y en la narración:

[...] Suponemos en todo individuo, una organización coherente de sus procesos psíquicos, a la que consideramos como su Yo. Este Yo integra la conciencia, la cual domina el acceso a la motilidad, esto es la descarga de las excitaciones en el mundo exterior, siendo aquella instancia psíquica, que fiscaliza todos sus procesos parciales, y aun adormecida durante la noche, ejerce a través de todo ella, la censura onírica (1982, 249).

En *El camino* por supuesto que no nos encontramos con un personaje coherente. Mina es la fragmentación de su *yo* en múltiples *yo*es, aturdido por otras instancias que buscan ejercer el control. La voz de Mina es la desfragmentación total del individuo. La pérdida de su autenticidad, de su niñez y de su feminidad. Cuando Santiago llega a usurpar el lugar de la conciencia, tiene que imitar la autoridad del *yo* como figura psíquica:

Sea por mi carencia de lógica perdono fácil. Santiago no. El intruso del poder, del ego, del deseo. Debo reconocer su necesidad de perdonar únicamente como elemento valioso para lograr buena salud y quedarse con el imperio. Aunque sé que le resulta humillante, desde el paletero ha iniciado el camino del perdón. Cede a este concilio en busca de indulgencia. Quiere convencerme de que nunca usurpó lugares y de ninguna manera es una pútrida repetición del patrón humano. ¿Por qué, entonces, el rencor? No pude eximir mis intentos de amar. Amante fui en los primeros años, cuando aún me adormilaba y Mina y yo vivíamos el éxtasis del descubrimiento. Juntas amamos a otro cuerpo que tampoco tenía Santiago, como aquel mendigo. Le decían el Tortas, porque vendía pan con queso afuera de la escuela. Yo cursaba tercero de primaria. Teníamos algo en común: babear (2015, 15).

Durante la narración, Santiago logra quedarse con el imperio de la conciencia, pero su aparente monopolio no es suficiente para hacer callar a Mina, así que, hay momentos en la narración en la que aparece la figura del *yo*, *Mina*. “Yo, Mina que sigo aquí” como ocurre en la cita de arriba. Esta es, tal y como se anticipaba al inicio, una de las pocas veces que aparece la *Mina Consciente*, pero usualmente aparece para articular una anécdota de dolor en tanto mira una fotografía. “Comprobamos, en efecto que en el Yo hay también algo inconsciente, algo que se conduce idénticamente a lo reprimido” (250) dice Freud y en la novela ocurre esto ante la contemplación fotográfica pues, un recuerdo que en apariencia puede ser bueno es de inmediato destruido por las instancias psíquicas:

En ese entonces había comprendido que no podía amar con toda la Mina, dejando a Santiago fuera. Amar como el beso gris del último instante crepuscular, cuando se unen el día y la noche y por unos instantes queda esa raya de luz sublime que

resguarda el secreto del balance. Fracasé al querer confinar a Santiago en sus cavernas para amar con esa humedad intensa que guía mi olfato al túnel de Mina.

Los fracasos me hicieron comprender. Unas cuantas heridas. Unas cuantas burlas. Todavía puedo escuchar las instrucciones de Santiago:

—No se puede ir por la calle abrazando gente. Tampoco debes besar a los muchachos del equipo de baloncesto. Tienes que reprimirte, de otra forma nadie te va a querer (18)

Se ve pues que Mina intenta reprimir la figura de Santiago, pero es imposible. Así que tiene que renunciar a sus deseos pues si los ejerce no serán exclusivamente de ella, sino de los tres, *Mina Consciente*, *Mina Inconsciente*, y *Santiago*. De hecho, constantemente se ve juzgada por sus acciones pues Santiago no desaprovecha ninguna oportunidad para humillarla, de manera que Mina es consciente de que necesita ayuda profesional y va con un psicólogo:

Al subir por los jardines del enorme hospital apenas alumbrado por unas cuantas luces mercuriales puestas al nivel del asfalto, le creí a Santiago. Me voy a quedar aquí. Miré los barrotes de las ventanas y los postigos cerrados [...] después de esperar unos cuantos minutos en la recepción apareció José Luis. Con una señal me pidió que lo siguiera por los pasillos [...] se sentó en un sillón de respaldo alto y me indicó que me sentara en una silla frente a su escritorio. Tenía una lámpara bajita que sólo le iluminaba el pecho y a mí toda la cara.

— ¿Y bien?

— No le sueltes una palabra, dijo Santiago. Esto se parece claramente a las cámaras de tortura que utilizan en la Argentina. No es un manicomio, es una cárcel clandestina. Sal de aquí. Dile que vas al baño (65-66)

Santiago teme perder el dominio que tiene sobre Mina, así que comienza a amenazarla para que huyan del hospital psiquiátrico al que ella ha asistido por su propia voluntad. De modo que la voz de Santiago está interrumpiendo constantemente a la de Mina, al punto de hacerla callar. Además, Santiago se pone nervioso ante la exposición a la luz. La lamparita del hospital que ilumina la cara de Mina es metafórica pues “la verdad” está a punto de salir, y Santiago a punto de ser vulnerable. Así que, buscará no perder control sobre su monopolio y

se inventa fotografías para hacerla salir del hospital “Santiago no paraba de mostrar fotografías ficticias que él mismo había pintado sobre el resto del mundo que nos faltaba por recorrer” (67). Es importante notar que aquí se utiliza por primera vez el término “ficticias” para hacer referencia a todas aquellas fotografías que no existen dentro del mundo ficticio de la novela, es decir, que no pertenecen a la colección de fotografías personales de Mina, sino que, son proyecciones mentales que Santiago crea en el momento para desconcertar a Mina. Se propone a continuación un esquema que sintetiza las voces narrativas y las asemeja con el *ello*, el *yo* y el *superyó*.

<i>ELLO (MI)</i>	<i>YO (MC)</i>	<i>SUPERYÓ (S)</i>
Se mueve a partir del placer inmediato	Se mueve a partir del principio de la realidad	Se mueve por la consciencia de lo social y de las normas
Se rige a partir de las pulsiones primarias	Se encarga de transmitirle al <i>Ello</i> la influencia del mundo exterior	Se esfuerza por la perfección y el reconocimiento, es el ideal del <i>yo</i>
Promueve las percepciones internas, el deseo, el tacto y las sensaciones	Se enfrenta a lo inconsciente, el <i>yo</i> es conducido constantemente a lo reprimido	El superyó es heredero del complejo de Edipo, por lo que conservará el carácter el padre por lo que más severamente reinará, después sobre el <i>Yo</i> (270)
Es instintivo	Se guía por la percepción, es decir, lo real, la influencia del mundo exterior. “Es ante todo, un ser corpóreo” (261)	Abogado del mundo interior se opone al <i>Yo</i> , verdadero representante del mundo exterior, o de la realidad. Los conflictos entre el <i>Yo</i> y el ideal reflejan la antítesis de lo real y lo psíquico del mundo exterior y el interior (271)

Tabla 2. “Instancias narrativas” en *El camino de Santiago*. Basada en “El yo y el ello” de *Psicología de las masas y análisis del yo* (1982) pp. 253-275.

Se demuestra que la Mina Inconsciente ocupa el lugar del ello pues se mueve a partir del placer inmediato, sus pulsiones son primarias y sin conciencia pero esto le permite promover las percepciones internas como el deseo y el tacto “ella tomó el control de la situación. Adentro todo se volvió una bola de luz. Con la ayuda del dedo del hombre y el clítoris dilatado, todo explotó en cientos de pequeños soles” (2015, 13), es, por tanto, la parte más instintiva, interna y, oculta pues se encuentra atrapada y reprimida. Mientras que la Mina Consciente intenta moverse a través del principio de la realidad, lo exterior, el mundo real, sin embargo, se encuentra constantemente atrapada en el tránsito de lo consciente a lo reprimido, de un momento a otro puede pasar de una percepción real del mundo exterior coherente y feliz a un recuerdo interior sumamente doloroso y reprimido “no sé cuántos días anduve las calles de Londres. Me había integrado a la geografía sin ninguna memoria ni cámara fotográfica. Yo era la neblina. El frío, las cúpulas. El mesero que me atendía. El cuerpo que comía felizmente” (75) O, “Mina empapada por la lluvia de octubre y sentada como lagartija bajo el sol de mediodía. Mina de las buenas noches colmadas de nuevos sabores. Amadora de los sucesos múltiples: huracanes, olas, viento [...]” (96) y de inmediato:

 Mi madre toca la puerta. Tengo rato sentada, con las venas abiertas sin que la sangra logre perder su cauce. Los toquidos se vuelven más intensos ¿Cuánto falta para acabar con todo? Mi padre se dispone a destrozar el picaporte. Yo juego con las heridas en las muñecas de mis manos. Son como bocas, provocho gestos con los dedos. La sangre sale con lentitud desesperante (97)

Regresa al recuerdo de su pérdida. Al momento del intento de suicidio cuando decide hacerse daño físico y cortarse las venas. Un recuerdo al que ella regresa constantemente en su desesperada búsqueda de encontrar el inicio de todo, el inicio del camino de Santiago, la pérdida de su Mina. En cambio, Santiago se aprovecha de esta pérdida para entrar, para

penetrar en este espacio psíquico y guiarse por las convenciones sociales y las normas con el fin de ser reconocido, ser el ideal del “yo” que según él, Mina no lograría sola.

A ese mismo adolescente de nombre Guillermo volví a verlo en la preparatoria. Yo ya tenía los ojos llenos de misterio y era una iniciada en la sabiduría de jamás mostrar las emociones. Funcionó el plan y Guillermo se enamoró. No pude hacer nada ayudarlo: mi pecho estaba herméticamente sellado. No voy a decir que todos han caído en el Plan Santiago pero sí algunos. Conforme se complicaba la seducción, el misterio del hermetismo fue insuficiente. Nos hacía falta un plan urgente de madurez. A Santiago se le ocurrió crear una copia casi perfecta del aliento honesto, cálido y auténtico de Mina (19).

Mientras que el yo, la *MC* se muestra bloqueada y recatada en sus emociones, el superyó (*S*) elabora un plan maestro para hacer que se enamoren de ellos, y lograr con esto el triunfo de la feminidad y lo sensual. Cuando este plan no funciona o deja de ser efectivo, recurre entonces a la recreación de *MI*, Santiago genera una copia de aquella que se perdió. Hacia el final de la novela, se lee que estas tres instancias nunca logran la conciliación. De manera que Mina logra callar la voz de Santiago y se recupera a sí misma pues escucha a su Mina interior “Recorro un largo camino. El rojo se vuelve purpura. Suspiro aliviada al presentir a Mina: reconozco el aliento desfogado y pleno. No hay rencores por el intento que perdimos” (110). De manera que, el encuentro consigo misma ocurre en el final. La *MI* y la *MC* articulan juntas un mismo y último aliento.

En el siguiente punto se verá que la pluralidad narrativa es motivada por las fotografías. Estas, como se adelantaba al inicio, pertenecen a fotografías reales y fotografías elaboradas en la mente del personaje, de modo que, cada voz narrativa articulará una discusión distinta del medio visual a partir de la memoria.

5.2 Memoria fotográfica

Para el análisis de esta novela serán pertinentes las consideraciones de Roland Barthes en *La cámara lucida* (1990), en particular su punto de vista desde la reacción del espectador frente a una fotografía. También, se hará uso del texto *La memoria colectiva* (2014) de Maurice Halbwachs para explicar cómo el recuerdo es articulado socialmente y no individualmente, ya se verá que en la novela el recuerdo fotográfico es construido por la triada Mina-Santiago-Mina. En “la foto inclasificable” Barthes se posiciona como receptor fotográfico y habla del modo en que se construye la referencia en la fotografía: “Se dirá que la foto lleva siempre su referente con ella” (2011, 31) aquí Barthes argumenta que la fotografía no puede inventar su referente, como lo hacen otras expresiones artísticas, pues en esta, la referencia existe y es capturada:

Era preciso ante todo concebir, y por consiguiente, si fuera posible, decir (incluso si se trata de una forma sencilla) en qué se diferenciaba el referente de la fotografía del de otros sistemas de representación. Llamo “referente fotográfico” no a la cosa facultativamente real a la que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto (2011, 120).

El referente fotográfico no es, entonces, el mismo que el de otros sistemas de representación, pues la foto, no inventa sus referentes, sin embargo, se verá que en la novela *El camino de Santiago* las écfrasis sí pueden inventar la referencia pues estamos frente a un texto de carácter literario, además desde el inicio se advirtió que se trabajaría con novelas que tuvieran écfrasis nocionales. Pero, se hace uso de los postulados de Barthes porque más adelante servirán para argumentar que la protagonista no cuestiona la referencia de la fotografía en el entendido de lo anterior. Si la fotografía no inventa sus referencias ¿qué sentido tiene

cuestionar lo que Mina observa en estas? Por ahora, siguiendo a Barthes, lo que es innegable es que la fotografía está mostrando un vestigio de *quién fue* el referente y que, en efecto, tiene una fuerza de “realidad” y de “pasado”. En capítulos anteriores se ha visto que los usos y las funciones de la fotografía parten de la idea de registro e imitación insertos en las distintas disciplinas: médicas, históricas, comerciales y ahora psicológicas.

Antes de continuar con el análisis de la novela se advertirá de algunas consideraciones, la primera es aclarar que la novela, como se demostró antes, tiene tres voces narrativas que son Mina Consciente, Mina Inconsciente y Santiago estas figuras narrativas coinciden con las figuras psíquicas *ello*, *yo* y *superyó*. En el entendido que el *ello* se expresa a partir del placer inmediato y es la voz que narra las pulsiones primarias, la Mina Inconsciente. Mientras que el *Yo* es el equivalente a la voz de Mina con consciencia y se encarga de encarar al *ello* —con poca voluntad— para que no obtenga el control, para que no tenga voz. En tanto, Santiago encarna la figura del *superyó* pues es la voz que se esfuerza por el reconocimiento social y la perfección. La MC y MI son el mismo personaje que presenta dos rasgos lingüísticos. El primer rasgo es en tercera persona de singular, “ella, Mina” y el segundo rasgo es la primera persona del plural, “nosotras, Minas”. Esto es evidente al inicio y a final de la novela. He aquí el ejemplo:

Fui resbalando hasta quedar hincada en la memoria de cuando tenía catorce años y acepté la pérdida de Mina, amante maravillada ate un caracol vacío o ante un universo entero que cabe en una bombilla de luz. *Mina de procedencia lejana*, fascinada con la música de mis orines calientes y probando agua de mar. Enamorada del color de las cucarachas y de la piel dura de un cadáver de rata. *Juntas entramos* muchas tardes a la habitación de mi madre mientras dormía la siesta para extasiarnos con su cuerpo enorme y sentir con el dedo índice los caprichosos espirales de su pelo y besarle los pies fríos (97).

Durante la novela, el personaje de nombre Mina tiene constantes monólogos en donde se lamenta de su pérdida y es cuando se usa la tercera persona del singular. Busca, volver al origen, volver a escuchar su voz auténtica, aquella que perdió en el intento de suicidio “Mina de procedencia lejana” (97), la voz que no estaba opacada por la de Santiago y llega a reconocer que “Mina no es más que el deseo de volver al origen” (90), es decir de volver a la privacidad de entablar una conversación consigo misma. Lejana de Santiago. En cambio, usa la primera persona del plural cuando accede a Mina a través del recuerdo “Juntas entramos...” (97). Es entonces cuando sus voces se hacen una. Mientras que, la voz de Santiago se presenta en modo imperativo “—No se puede ir por la calle abrazando gente. Tampoco debes besar a los muchachos de equipo de baloncesto. Tienes que reprimirte, de otra forma nadie te va a querer”. (18) De manera que Santiago somete a las otras dos voces a través del lenguaje y de las fotografías. Es evidente, por tanto, que la novela de Kulick rompe con las figuras convencionales narrativas y hay que demostrar cómo se conjuga la narración.

La novela *El camino de Santiago* comienza sus primeras páginas con la narración en primera persona de Mina, una mujer que catorce años atrás ha intentado suicidarse. Sin embargo, esta mujer no es la voz principal del relato pues luego de su intento fallido de suicidio ha sido habitada por un intruso. Una voz masculina de nombre Santiago opaca la voz de la narradora y la manipula a partir de recuerdos fotográficos que dispone como una especie de proyección mental. Estas fotografías son elaboradas por Santiago a partir de la memoria. Santiago ahonda en los rincones de su mente y extrae todo tipo de recuerdos para luego presentárselos como proyecciones. Estas proyecciones fotográficas pertenecen a tres clases. Unas corresponden al recuerdo real, es decir, a la memoria de la protagonista, otras son fotografías tomadas del álbum familiar y las últimas son falsos recuerdos elaborados en

la mente y presentados como reales. A este complejo entramado de proyecciones se le suma la polifonía de la novela, que se presentaba al inicio del capítulo: la novela es narrada en primera y tercera persona por Mina (la voz inconsciente, *MI*) “Debo reconocer mis principios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad [...]” (7), mientras que la voz de Santiago se presenta en estilo directo y en modo imperativo “—A cualquier hombre que te guste, sólo hay que darle dosis homeopáticas de amor” (18) y, a veces, en estilo indirecto “Él argumenta que somos lo mismo” (8) cuando Mina asume el discurso de Santiago *como suyo* por lo que es común que la voz de quien debería ser la narradora principal del relato sea opacada, disminuida, callada. Además, hay una tercera voz narrativa, la de Mina consciente (*MC*) que aparece muy pocas veces en la novela y está escrita en primera persona “—Soy la única dueña del cuerpo—“(8) y, “— Usa tus ojos y verás” (49), esta es una voz fuerte, contestataria y auténtica que articula mensajes con una fuerza crítica a diferencia de la voz inconsciente (*MI*). Empero, ocurre también que la voz de *MC* y *MI* se hacen una y no presentan marcas distintivas “Mina y yo penetrábamos reglas y límites humanos con el entusiasmo de un colibrí” (7). Mina es pues un personaje que presenta un desdoblamiento, ella es la antigua huésped y dueña de su cuerpo pero, después del intento de suicidio queda atrapada en las redes de su memoria por lo que su participación es esporádica, secundaria, lejana y fragmentada, así que la voz dominante está a cargo de Santiago. Por supuesto que esto ya aporta material de discusión pues la memoria, según Halbwachs, se construye en la pluralidad:

Recurrimos a los testimonios, para fortalecer o invalidar, pero también para completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que estamos informados de algún modo, cuando, sin embargo, no conocemos bien muchas de las circunstancias que lo rodean. Ahora bien, el primer testigo al que siempre podemos recurrir es a nosotros mismos. Cuando una persona dice: «no puedo

creer lo que estoy viendo»», siente que tiene dentro de sí misma a dos seres: un ser sensible que es como un testigo que acaba de declarar sobre lo que ha visto, frente al yo que no ha visto realmente, pero que quizás vio en otra ocasión, y, quizás también, se ha forjado una opinión basándose en los testimonios de los demás (2014, 15).

En la novela, el testigo que gobierna la narración es Santiago pues Mina está imposibilitada desde su fallido suicidio, por lo que no puede testimoniar lo que le sucede; ni tampoco lo que le ha sucedido pues en ese intento de quitarse la vida se perdió a sí misma. Perdió su voz. Así que ella no puede recurrir a su propio recuerdo para fortalecer o invalidar algún hecho o pensamiento, por lo que su recuerdo fotográfico se configura a partir de las tres figuras Mina inconsciente (MI), Mina consiente (MC) y Santiago (S) y su percepción de la realidad estará sometida siempre al juicio de Santiago, pues —como se mencionó al principio—, es él quien posee la inteligencia lingüística no solo para dominar con su voz, sino para proyectar fotografías que apoyan y evidencian su discurso. Pero, ¿quién es la voz masculina? Y ¿Por qué su participación es tan importante en la construcción de la memoria fotográfica⁴? La protagonista nos presenta en las primeras líneas de la novela a Santiago:

Señor y dueño de sus aposentos, guarda en sus intrincadas cavernas fotografías llenas de rencor, películas que hace retroceder una y otra vez en la pantalla del hastío. Santiago navega en canoa de rupturas y cuánto más río, más se adentra en salivas embravecidas. Su mejor coartada es el sueño. Se abren las galerías donde imita la vida: la casa de un edificio en ruinas flotando sobre aguas fangosas (8).

Santiago tiene el monopolio de la memoria, tiene acceso a los recuerdos de la protagonista y los usa a su beneficio cuando es necesario. Santiago conoce la vulnerabilidad de sus reclusas; ambas silenciadas por la imposición de imágenes. Su presencia es, por tanto, omnipresente:

⁴ Se aclaran dos términos que pueden causar confusión. Llamo “memoria fotográfica” a la motivación que hace aparecer una imagen en la mente de la protagonista, es decir, a la *idea*, *sentimiento* o *deja vú*, mientras que el “recuerdo fotográfico” lo utilizo en relación a la propia *imagen mental*, la *visualidad*, lo *icónico* la *fotografía* que puede ser real o no, lo importante es que es residual.

Para demostrar que siempre habitó este cuerpo, Santiago sacude un paquete de fotografías tomadas desde mi nacimiento hasta el aturrido instante de la separación. Cual tahúr, abre un abanico las fotografías y escoge una al azar: Mi padre bebiendo cerveza con sus amigos. No se ve claramente si están en la sala o en la cocina. Llama a sus hijos uno por uno para hacer los chistes que nos enseñó. Mi cuerpo está muy delgado por la falta de apetito y mi actuación consiste en que, mientras mi padre sopla y sopla, yo debo dar vueltas sobre mi eje simulando estar atrapada en un remolido para luego azotar sobre el piso como tabla. Los compadres ríen y aplauden [...] (9).

Santiago ha llegado a habitar el cuerpo de Mina en la adolescencia pero ella sentía su presencia desde años antes como la “antítesis del ángel guardián” (9), él tiene la habilidad de entrar en la memoria de Mina y acceder a los recuerdos de su infancia, incluso antes de habitarla. Pero, ¿Cómo es que Santiago logra, con éxito, reconfigurar recuerdos? Y, peor aún ¿Cómo logra convencer a Mina de que estos son reales? Para Halbwachs un recuerdo puede articularse en la ausencia del grupo y en el olvido “Para confirmar y rememorar un recuerdo no hacen falta testigos en el sentido común del término, es decir, individuos presentes de una manera material y sensible” (27). Así pues, Santiago no necesita de voces externas que validen su recuerdo configurado. Como este se ha gestado en la mente de Mina. Mina, a su vez, no necesita que ningún familiar le confirme que las imágenes fotográficas son retratos de su vida porque en su mente ya cuenta con la voz autoritaria que le corrobora el recuerdo fotográfico. En la cita de la novela es importante notar que Santiago tiene acceso al archivo fotográfico de su compañera y puede extraer de su memoria las fotografías que le han tomado desde su nacimiento. Elige una de las más dolorosas, el cuerpo de la niña está tan delgado que es vulnerable a las bromas de su padre, este es mostrado como un hombre poco paternal y despiadado. Mina azota en el piso luego de que una ola de viento imaginaria impulsada por su padre la lleva hasta ahí. Este recuerdo es presentado por Santiago a través de la memoria. Santiago es quien le presenta la fotografía pero es *ella* quien la narra. Parece entonces que,

la *MI* solo tiene voz cuando se trata de narrar su propio dolor. Es importante destacar también que la protagonista en este desdoblamiento se asume mediante el *yo implícito* (sumamente débil), pero jamás es mencionada por otros personajes con su nombre propio, de hecho, esta voz narrativa en primera persona nunca defiende su “*yo, Mina*” pues no se asume como ella misma porque se concibe fragmentada e irreparable. Sin embargo, como se señaló líneas antes sí habla de Mina (MC) en tercera persona. Por supuesto que su huésped ni siquiera la menciona, Santiago se refiere a ella a través de adjetivos, Valero en “La brevedad del cuerpo y la escritura” considera que esta fragmentación de voces tiene una fuerte carga anónima y analiza las posibles interpretaciones:

La anonimidad de la protagonista es significativa y alude a dos posibilidades de interpretación: ella representa el predicamento de todo el género femenino; o bien, la falta de nombre individual prueba la falta de identidad estable ya que se trata de un ser poseído por varias voces e identidades. La voz deseante y femenina de Mina domina los años de la infancia que preceden la socialización obligatoria dentro del sistema patriarcal y la internalización gradual de la ley paterna [...] (Valero 2004, s/n).

En esta investigación se defiende la interpretación de que Mina no es una voz anónima, sino fragmentada en *voes* y que la “falta de nombre individual” no es la evidencia de su identidad inestable; sino la garantía de una identidad bastante compleja que se ha configurado como un caleidoscopio de imitaciones, configuraciones sociales respecto a su género y el predominio de un sistema patriarcal en el que se siente agobiada pues ella misma admite que durante su vida ha tenido que *imitar* a los otros para parecer “normal”. Es pues un personaje *outsider* que se encuentra al margen de lo femenino, que está en un estado performático pues día a día tiene que configurar una nueva personalidad que no coincide para nada con la personalidad anterior, ni mucho menos con la que presentará en el futuro narrativo, es una mujer que no ha descubierto su personalidad y —parece no interesarle— ya

que le resulta más cómodo imitar personalidades que ya están, desde su punto de vista, bien definidas y que funcionan en los círculos sociales. Así que, toma elementos de distintas personalidades para tratar de formar una. En tanto, la voz masculina es la que domina la memoria y el recuerdo de la protagonista. Mina se encuentra atrapada por Santiago:

Intento, con ese amasijo de hechos, rescatar a Mina. Se encuentra en el azul índigo, tras pozos profundos, lagunas, construcciones vacías. Hace años que Santiago la esconde bajo estas amenazas. Escamotea mi nervio óptico para no rozar, ni por asomo, el túnel que conduce a ella (8).

Una vez atrapada en las redes de Santiago, ella busca recuperarse, recuperar a la voz femenina que está recluida con ella pues necesita de una aliada para defenderse pero ante la pulsión visual de Santiago le resulta imposible. Incluso parece estar sometida constantemente a un juzgado de imágenes dominantes que hacen callar su voz “Santiago posee toda una colección de fotografías, filmicas y transparencias que irá enseñando a la largo de esta asamblea enfermiza (9).” Aunque nunca acepta la voz de Santiago como suya, su voz sí llega a contaminarse del discurso de él, se convierte entonces en múltiples *voes* que nunca llegan a conciliarse y que evocan una memoria de experiencias desafortunadas, de sufrimiento, dolor y humillación:

Estoy en la oscuridad del patio trasero, castigada. La fotografía empieza justo en la oscuridad. No registro el motivo de tan severo castigo, sólo el enojo y el vuelo bajo la axila de mi padre llevándome al patio. Lo oigo que amenaza a los miembros de la familia y dirige su dedo acusador ante el asombro de mi madre. Pobre de aquel que me deje entrar o me dé un vaso de leche en la cena (33).

La descripción de la fotografía comienza con la oscuridad, como si el lente enfocara el recuerdo hasta vincularlo con la situación familiar. La fotografía está dispuesta para lastimarla; Santiago se la presenta para culparla de su soledad. Ella recibe el recuerdo sin comprender qué hizo para enfadar tanto a su padre. En la écfrasis también es evidente que

las amenazas de su padre hacia sus otros familiares impiden la comunicación y el apoyo, por lo que ella se encuentra sola, en silencio, desterrada de su propio núcleo familiar. Palaversich, en “El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Lurent Kullick”, afirma que es la protagonista la que desterritorializa todas las convenciones sociales:

En el caso de la protagonista de *El camino de Santiago* se puede decir que ella desterritorializa, es decir, saca del contexto habitual los conceptos tales como amor, matrimonio, feminidad, identidad, deseo, definidos por la sociedad patriarcal para iluminarlos de una manera novedosa e irónica (Palaversich, 3).

En este análisis se considera que, cuando la voz narrativa que en este análisis he nombrado *MC* sale a la luz es novedosa, auténtica e irónica en cuanto acepta su propia condición de reprimida y fragmentada. Empero, en su lucha constante con la dominación de Santiago no logra sacar del contexto habitual los conceptos de amor, familia y feminidad. Tiene que imitarlos, aceptarlos, aprenderlos y llevarlos al performance de sus días para conseguir relaciones duraderas que son, evidentemente, elegidas por Santiago:

Estoy cocinando. Traigo puesto un delantal y corto los vegetales para la ensalada. Es invierno. La salsa de tomate hierve bocanadas de orégano. Vicente me abraza por la espalda.

—Dice Pedro que tuve mucha suerte de encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo auténtica.

Muy bien. Así era la personalidad diseñada por Santiago, pero *yo me estaba cansando* (32-33). [El subrayado es mío]

Mina narra este recuerdo a partir de una fotografía que Santiago le muestra. En esta aparece Vicente, su novio universitario con quien tuvo una relación tormentosa. Ella logra conquistarlo por un manual de reglas que Santiago le dicta. Su feminidad es construida a partir de otras mujeres, fotografías de revistas y la constante contemplación y análisis que Santiago hace de mujeres que le parecen atractivas. En la cita anterior es clara la sinceridad

de la protagonista ante su personalidad falsa, ella no se siente bien con la identidad articulada y comienza a cansarse. Pronto, la relación con Vicente se deteriora y sufre de violencia. Por supuesto que las evidencias fotográficas se almacenan en su mente, en el recuerdo doloso, en el preconsciente:

Veo en la oscuridad una fotografía de once años después. Me encuentro mallugada. Encerrada bajo llave en el estudio del departamento de Vicente. Me ha pedido a golpes que recapacite. Una relación es de dos y no es posible terminarla sin consultarlo. Me pensaba más inteligente, dice (28).

Pero, incluso en la evocación de este recuerdo es importante notar que ella no tiene voz, está parafraseando las palabras de Vicente y ella no articula ninguna queja, ningún pensamiento contestatario atraviesa el momento, entonces, Santiago toma la palabra para levantar a su cuerpo habitado:

—Alarma roja. Este sujeto es de alto peligro. ¿Oíste que amenazó con meternos un balazo?

No le contesto. Me encuentro adolorida, humillada, vejada en lo más hondo de mi integridad.

—Imbécil. Una relación se termina y se termina. No es un matrimonio. Era un simple experimento que ya culminó.

—Deja de brincar —le pido—, me estás provocando jaqueca.

—Imbécil, ¿pero qué se cree? Hay que armar un plan de inmediato. Levántate.

No puedo.

—Debemos salir de aquí. Necesitamos llegar a un teléfono. Hablarle a Luis, Javier, Alejandro, Enrique. A todos los hermanos. Es una emergencia familiar. Nos quieren asesinar (28).

Pero, el miedo de Santiago es por perder su control, lo asusta perder el cuerpo que habita, su voz, sus voces y quedarse silenciado para siempre como ellas. Morir con ellas, morir en plural. De hecho, no toma el protagonismo para contestarle a Vicente, su queja es

internamente, no le da el valor a Mina para defenderse. Cuando pide salir de ahí para hacer una llamada de auxilio es porque necesita cuidar su monopolio, el monopolio de permitir el dolor y hacer sufrir lo tiene él y no dejará que alguien más ocupe su lugar. Santiago es un ser interior dotado de fuerza, de habilidad lingüística, de un repertorio de imágenes, es, en fin, un acervo inagotable. Para Valero él es el encargado de guiar la narración:

Esta dualidad Mina-Santiago reedita la polarización estereotipada entre lo femenino instintivo y lo racional masculino. Santiago representa la lógica racional y lingüística y es, además, quien genera en su dialogo con la protagonista, la retrospectiva de la vida de ésta, adquiriendo a su vez protagonismo fundamental que parte del propio título de la obra: el camino, que puede leerse en dos planos (el camino interior de ella —presentado desde el comienzo desde un punto de vista que embute lo anímico en lo físico, su propio cuerpo— y el camino de su vida) es “de Santiago”, o sea, le pertenece, desde el momento en que esa voz impone a su vez al personaje principal el “camino” a seguir (2004, s/n)

La narración gira en torno a “el camino de”, es decir, el camino que Santiago ha elegido para que Mina recorra. Por ello, hace uso de todos sus recursos, pues su convencimiento gira en torno a los dispositivos visuales: fotografías almacenadas en la memoria que utiliza a su favor para manipular a Mina, y si no encuentra una fotografía que le permita manipular, entonces la elabora. El procedimiento funciona siempre pues las otras voces interiores se intimidan, obedecen, se callan. Pero, dentro de esta “asamblea enfermiza” Mina sí logra asimilar los recuerdos que le pertenecen como en la fotografía del mendigo del parque. La madre de Mina la ha enviado a comprar tortillas; en el camino Mina conoce a un mendigo con el que entabla una conversación:

Me llamó cuando pasé a su lado. Me dirigí con naturalidad, pues ningún ser humano se encuentra en la lista de mis miedos. El hombre me pidió una tortilla. Yo desenvolvía el paquete cuando él metió la mano bajo la falda de mi uniforme escolar. Desplegué la primera tortilla y vi el vapor que emanaba de la siguiente.

El mendigo la recibió con una mano y con la otra, bajo la sombra del almendro, hizo mi calzón a un lado y empezó a acariciarme (12).

Mina recuerda esta situación con bastante naturalidad. Se siente atraída con el mendigo por su condición de marginado. Cuando él comienza a tocarla, entabla una conversación consigo misma:

Mina y yo tuvimos una conversación ¿Por qué nos tocaba la pipí? Eso lo íbamos a averiguar. Mina aseguró que todo estaba bien el hombre tenía esa pequeña necesidad. Nos quedamos. El mendigo me tomó de la mano y me sentó sobre la banca, a un lado de él. Mencioné que no tenía a ningún Santiago porque no lo recuerdo preocupado de que alguien lo fuera a ver. Comiendo tortillas, Mina y yo descubrimos las delicias del tacto. Ella tomó el control de la situación. Adentro se volvió una bola de luz. Con la ayuda del dedo del hombre y el clítoris dilatado, todo explotó en cientos de pequeños soles. Santiago busca desesperado esa fotografía de la plaza Vicente Guerrero que según él grabó con lujo de detalles (13).

Santiago no tiene voz en ese recuerdo porque todavía no habitaba el cuerpo de Mina, ella es una niña, con la única voz que cuenta es con la propia. Así que decide someter a dialogo la situación que atraviesa. Finalmente, las dos Minas (*MC* y *MI*) deciden quedarse a probar “las delicias del tacto”. La Mina interna se encarga de la sensibilidad, la experimentación y el deseo. Por supuesto que, ante semejante recuerdo, Santiago interrumpe con un juicio moral y presenta la fotografía como si el recuerdo fuera de él. No tarda tampoco en recordarle a Mina sobre su condición infantil, descuidada completamente del cariño y cuidado maternal:

—Para empezar —dice—, tu madre, bajo el efecto de la ausencia que ya conocemos, se olvida de lo pequeña que eres para cruzar la avenida y llegar a la plaza. Puedes ver *este* carro blanco que debió frenar para no matarte. Una vez que llegamos a la plaza, se nos olvida la encomienda. *Nos* ponemos a retratar a las hormigas que arrancan pedazos de cascaras rojo sangre a las almendras caídas. Sentados sobre la arena bajo el almendro, pierdes el dinero del mandado. Al estar buscando la moneda, el mendigo, quien no es tal sino un vendedor de paletas, se acerca y pregunta lo que hace. Con lágrimas en los ojos, pues conoces bien la paliza y la pobreza, contestas desesperada. Él ofrece regalarte una moneda. Saca

de su bolsillo un peso brillante y cegador bajo el sol del mediodía. Aquí *te* acercas. Ayudado por la protección que le brinda su carro de paletas, te mete la mano bajo el calzón y con el dedo ensalivado te acaricia (13). [Todas las cursivas son mías]

Es pertinente reparar en lo que está ocurriendo en esta cita. Se trata de una écfrasis narrada por Santiago. Hay toda una narración de hechos inventada por él, pero los enuncia tan seguro de su discurso que su retórica convence a Mina. Ella asume esta narración como viable, posible. En la penúltima cita, en cambio, es Mina quien narra su recuerdo, pero ahora es Santiago quien le está dando la voz a las acciones. Cuando utiliza el adjetivo espacial “este” es para hacer referencia a la imagen que le está presentando a Mina. Evidentemente esta imagen ha sido creada artificialmente por él pues —como ya se dijo—, él no vivió el momento porque aún no habitaba el cuerpo de Mina. Sin embargo, es tan elocuente con el curso de las acciones que describe que llega a convencerla de que, en efecto, el incidente con el mendigo ocurrió de esta última manera. Así se apropia no solo de la motivación, “la memoria fotográfica” sino del “recuerdo fotográfico”. Lo hace suyo. Al continuar con su narración utiliza el pronombre personal en plural “*nos* ponemos a retratar hormigas” de tal manera que, se pone en la misma focalización de Mina para convencerla de su presencia en la aventura de la Plaza Guerrero. Pero no se queda con ella hasta el final del recuerdo, Santiago hace un distanciamiento para hacerle ver que fue ella quien decidió acercarse: “Aquí *te* acercas” / “te mete la mano” no *aquí nos acercamos / nos mete la mano*. La retórica de Santiago gira en este sentido. Convince situándose en la memoria a partir de la misma focalización de Mina, pero cuando ella se equivoca, sufre o le pasa algo él genera un distanciamiento y se convierte en testigo cruel que la juzga tanto en la evocación del recuerdo real y en el recuerdo fotográfico, este es pues el *modus operandis* de Santiago. Es, además, muy interesante descubrir de qué manera Santiago presenta las fotografías como si él y Mina

estuvieran frente a un álbum de fotos familiar, este la toma y frente a ella le narra su historia, es como cuando un familiar hace frente a ti un repaso de tu infancia frente a tus antiguas fotos del colegio, en este sentido Santiago usurpa el lugar de un integrante de la familia que debería contarle su historia. Por supuesto que Mina, al ser oyente, no cuestiona su propia historia pues su pasado infantil lo ha olvidado y sólo accede a él mediante el recuerdo fotográfico. Halbwachs reflexiona sobre la figura del testigo fotográfico, ¿es realmente una figura necesaria?

Seguro que hubo un día en que fui por primera vez al instituto, un día en que entré por primera vez en una clase, en primero, en segundo de bachillerato, etc. Sin embargo, aunque podamos localizar este hecho en el tiempo y en el espacio, incluso aunque mis padres y amigos me lo contasen con pelos y señales, me encuentro ante un dato abstracto al que me resulta imposible asociar ningún recuerdo vivo: no me acuerdo de nada. Y no reconozco tampoco el lugar por el que pasé sin duda una o varias veces, la personal a la que seguramente conocí. Y sin embargo, ahí están los testigos. ¿Es que su papel es totalmente accesorio y complementario, que me sirven sin duda para precisar y completar mis recuerdos, a condición de que estos reaparezcan antes, es decir, que estén conservados en mi mente? (2004, 28).

En este caso, los lectores accedemos al recuerdo y a la motivación fotográfica gracias a Santiago, pero esto no será jamás la realidad. Lo que Halbwachs quiere decir es que, aunque tengamos la evidencia fotográfica y la narración se reconstruya a partir del referente impreso gracias a los testigos, nuestro acceso a la realidad verdadera es imposible, inalcanzable. Es por esta razón que me parece fascinante la manera en la que Kullick reconstruye la historia en *El camino* pues es una especie de relato fragmentado que le da la voz a las tres instancias: la voz preinconsciente inconsciente y consciente, y, al final es esto lo que importa, la construcción de una novela fragmentada y polifónica. Halbwachs continúa:

No basta con que haya asistido o participado en una escena de la que otros hombres eran espectadores o actores, para que, más tarde, cuando la evoquen ante mí, cuando recompongan pieza a pieza la imagen en mi mente, de repente

esta construcción artificial se anime y tome la forma de algo vivo, y que la imagen se transforme en recuerdo. Muchas veces es cierto que estas imágenes que nos impone nuestro entorno modifican la impresión que hayamos podido conservar de un hecho antiguo o de una persona que conociéramos en el pasado. Es posible que estas imágenes reproduzcan de manera inexacta el pasado, y que el elemento o la parcela del recuerdo, que antes se encontraba en nuestra mente, las expresen de manera más exacta: a los recuerdos reales se añade así una masa compacta de recuerdos ficticios (28).

Lo que hay que destacar de esta cita es el aporte que Halbwachs da en cuanto a la construcción de un recuerdo. Se tiene una imagen mental preconcebida que está desdibujada, desanimada y que encuentra su motivación por la voz de los testigos que la narran. Estas voces animan y reconstruyen la imagen mental preconcebida que ya estaba ahí, era una especie de huella que toma vida con la voz y entonces se convierte en recuerdo. Se asume como recuerdo, adquiere un estatuto tal que se acepta *como* recuerdo real, por convención se asume como signo. En la novela, a propósito de la metáfora de Halbwachs, la parcela del recuerdo es cultivada por Santiago y cosechada por Mina.

Por añadidura vale la pena decir que Mina es consciente del dolor que las fotografías producen en ella, y que en momentos de su vida es ella quien decide acceder a estos recuerdos fílmicos para sentir dolor. El motivo puede ser, por un lado, buscar un detonante visual que le haga sentir algo pues vive momentos de soledad y vacío y por otro, su deseo inalcanzable de volver al origen, al inicio, a su encuentro con ella misma antes de su propia pérdida. Estos recuerdos fotográficos están motivados, por supuesto, por el duelo.

Sentada en el borde de la cama, Santiago y yo sacamos fotografías que nos fueron llenando de nostalgia hasta adormecer cuerpo y alma. La primera de ellas, que miramos largo rato con los ojos fijos en el techo del cuarto-alacena fue la muerte de mi padre. Al final de cuentas había sido un alivio para él y para todos nosotros (45).

La imagen mental de su padre al momento de su muerte le produce a Mina una especie de sentimiento reconfortante. En esta cita Mina se encuentra de viaje en Europa pues ha huido de su país natal en búsqueda de algún sentido. Busca encontrarse, iniciar una nueva vida luego de su relación tormentosa, pero nunca la alcanza pues Santiago la acompaña a donde va. En la siguiente cita, Mina entabla un monólogo en el que se rememora, en el que recuerda quién fue y qué es lo que ha perdido:

La risa. Llegaban las carcajadas sin que llamara. Descubrí que los labios pintados de rojo son la fórmula de la eterna risa. El lápiz labial fue mi arma para recuperar la risa que tenía antes de Santiago: inarmónica, desahuciada, interrumpiendo en la bóveda de la modorra de aquellos que tenía a mí alrededor. La risa que se me fue apagando desde el año catorce, cuando ya no pude copiar nada y debí salir con un sello de autenticidad. La risa que me fue deformando la cara hasta las comisuras de los labios con el rabillo de los ojos. La risa que no podía contener ante maestros ni autoridades. La risa que no pude llevar conmigo a través del mundo que se hundía cuando me vi en el espejo interno del vacío. Porque ahí, en el vacío, no hacía eco [...] Mina no es más que el deseo de volver al origen. Las dispersiones, la ilusión de la pérdida a partir del intento de suicidio, aquel telescopio de melancolía, los viajes circulares en busca de nada, quedaron grabados pro Santiago, la palabra (89-90).

La anáfora en el monólogo que aquí se presenta evoca la pérdida de lo que Mina ya no volverá a tener, su risa que ha quedado presa en los dominios de Santiago, que no saldrá tampoco cuando mire de frente a su Mina interior. El caleidoscopio de dolor seguirá motivado por Santiago. El viaje de Mina a Europa no sirve de nada pues no puede librarse del camino de Santiago. La pérdida de sí misma será analizada en la última parte de esta investigación “Manipulación melancólica”.

5.3 Fotografía como tortura psicológica

Una vez establecida la tríada de Mina-Santiago-Mina en el apartado anterior es pertinente, en este subcapítulo, argumentar de qué manera el recuerdo fotográfico es una tortura psicológica. Para ello es necesario recordar que para Peirce el “intérprete” es el encargado de asumir, leer o connotar el signo, mientras que el “interpretante” es la imagen-signo que se produce en la mente del intérprete. Eco explica la confusión entre estos dos términos:

El interpretante no es el intérprete del signo (aunque ocasionalmente Peirce parezca justificar tan deplorable confusión). El interpretante es lo que garantiza la validez del signo aun en ausencia del intérprete. Según Peirce, el interpretante es lo que el signo produce en esa ‘casi-mente’, que es el intérprete: pero eso puede concebirse también como la definición del *representamen* y, por lo tanto, su intención (2016, 114).

Para Peirce, el interpretante es el efecto que se produce en el intérprete al entrar en contacto con el signo. Este efecto es el detonante de una cadena de semiosis infinita que concluye en el “interpretante final” que será, la aceptación del signo a partir de un hábito. Por lo tanto, revisar la categoría de intérprete en esta novela será importante para determinar de qué manera se está asumiendo el signo fotográfico. Vale la pena resaltar que Mina (la intérprete) asume todos los signos fotográficos como verdaderos, como reales y no pone en duda ninguna fotografía. De esta manera, las fotografías crean efectos en la protagonista, es decir, interpretantes, “otra representación referida al mismo objeto” (2016, 114) otra fotografía que toma como referencia a la fotografía anterior y que edifica toda una compleja red de planos visuales que posibilitan la narración. Sin estas fotografías no tendríamos acceso a la vida de Mina. Por eso, parece importante asumir en este momento que son las fotografías dolosas las que detonan la narración, esta narración está motivada por la tortura psicológica. Mina habla a través de la tortura visual:

Mi mente vuela hacia las planas de las letras, la maestra, la escuela, la sonrisa de mi madre con una envidiable destreza, las sombras penetran y anulan la memoria. Recorro a las filminas agradables pero pasan rápidamente perdiéndose en las cañas, en la ropa tendida, en el crujido del pequeño ataúd. Grito [...] De pronto sin saber exactamente cómo, borro la memoria. Estoy con los ojos volcados hacia atrás, buceando en las cavernas interiores. Luego la nada. Ninguna memoria u objeto. Nada, he retrocedido hasta el azul del abismo y caigo. Floto sin cuerpo, sin ojos, sin lenguaje (2015, 34-35).

Las fotografías que pueden ser recuerdos agradables no son narradas, pasan de manera rápida por la mente de la protagonista. Aunque ella quiera, no puede ahondar en ellas por el dominio de su huésped. Mina grita pues Santiago decide borrar de su memoria esos recuerdos, pero, en esta tortura ella encuentra un espacio de escape en sus cavernas interiores hasta encontrarse con la nada, lo absoluto, el silencio. Santiago no asume la voz porque está puesto en pausa, pero al ponerlo en pausa detiene también la narración “Santiago no está invitado con su cámara fotográfica, de manera que resulta imposible narrarlo” (35). Pero, pronto recupera la voz y repara “—Estoy aquí, perdido en parajes indescifrables” (35) y proyecta una fotografía:

Estoy recostada sobre un sofá. Levanto los hombros con la mirada puesta en el truco infantil. Llevamos días así. Él me hace el amor y yo remoto el vuelo lejos de todo sentimiento. Pero no puedo deshacerme de Santiago. Compone cada frase, acomoda las letras y contesta.

—No sé de qué me hablas.

Vicente se incorpora súbitamente.

—Perdóname por haberte golpeado.

—No somos rencorosos —Santiago me habla al oído—. Le perdonamos todo, simple y llanamente se acabó. Debemos seguir nuestro camino.

—Se acabó —citó Santiago (35).

En la proyección, Santiago le recuerda a Mina cómo ha sido golpeada y abusada por su ex novio, Vicente. Mina, indefensa ante la doble violencia, la de Vicente y la de Santiago, busca refugiarse en los rincones de su mente, pero no puede desvincularse de la voz de este último. Así que se asumen los dos para darle fin al maltrato del primero y se marchan. En este sentido, para Palaversich, Mina es un personaje esquizofrénico incapaz de comportarse de manera lúdica pues está en la encrucijada de dos voces, a las que se somete a veces por voluntad y otras por miedo:

La historia de la vida de la protagonista se narra como si fuera una especie de fotomontaje, a partir de las imágenes fotográficas —memorias— que Santiago baraja y flota en la (sub)conciencia de la protagonista. Sin embargo, en ningún momento se sabe si estas fotos, mezcladas y ordenadas por Santiago, constituyen repositorio de la memoria vital de la protagonista, o funcionan de manera similar a la película de *Blade Runner* donde en vez de albergar la memoria, la producen. La noción de fotos y fílmicas enmarca de una manera importante toda la novela y alude a la condición de esquizo de la protagonista: un títere movido por los deseos siempre conflictivos de Santiago y Mina, un personaje que observa su propia vida como si fuera una película. Estos conceptos, junto con aquellos de simulacro y performance dan un peculiar tono de postmoderno al texto, reforzado aún más con el hecho de que la protagonista no tiene ambiciones o proyectos propios y a lo largo de su vida plagia las actitudes de otros [...] (4)

Es preciso analizar un punto de los que Palaversich señala. Este es la cuestión del orden fotográfico pues no es, para nada, azarosa. Santiago no “baraja” las fotografías, al contrario, es él quien las ordena. Él decide qué fotografía mostrar y en qué momento pues su intención es manipular a su cautiva. De hecho, si en el momento de la manipulación y la tortura Santiago no encuentra ningún referente fotográfico que le ayude en su plan de sumisión lo elabora y lo proyecta como real. En Mina esta tortura funciona pues cada foto se engendra en su psique y por tanto, contiene una huella de su vulnerable infancia, su adolescencia como *outsider* y su adultez como mujer maltratada. Por otro lado, hay que aclarar que para esta

investigación no tiene ningún caso pensar qué fotografías existen “realmente” en el mundo de la diégesis (como se pregunta Palaversich) pues no se propone cotejar qué fotografías sí corresponden al álbum fotográfico de Mina y cuáles no, pues esto no es lo importante, lo que importa —literariamente hablando— es que tanto las fotos “reales” como las “ficticias” son producidas por el lenguaje, accedemos a estas mediante la écfrasis y, de hecho, esta confusión que se genera en el lector es justamente la misma que experimenta Mina. Para Mieke Bal el concepto de “poética visual” permite equiparar la “focalización” término propiamente de la teoría narrativa con la de “perspectiva” o “punto de vista” término propio de las representaciones pictóricas pues esta unión potencializa una lectura interpretativa de los textos que crean imágenes:

La focalización fue el objeto de mi primera pasión académica cuando me convertí en narratóloga en los años setenta. Retrospectivamente, mi interés por desarrollar un concepto más fructífero que reemplaza aquello que los críticos literarios llamaban “perspectiva” o “punto de vista”, incluso para las formas de arte más textuales. Pero la visión no debe entenderse sólo en el sentido técnico-visual. En un sentido algo metafórico pero indispensable de lo imaginario —parecido pero no idéntico a la imaginación— la visión suele implicar tanto el ver como el interpretar, incluyendo los que participan en la lectura literaria (2002, 48).

Así los aportes de este “esqueleto de teoría” como la propia Bal llama a su “poética visual” sirven para profundizar en la forma y contenido de esta novela, pues el texto está construyendo imágenes a partir de signos lingüísticos, estas imágenes a su vez detonan la narración y lo pictórico pues en la experiencia de lectura no sólo se decodifica el texto, sino que se leen e interpretan las imágenes desde la focalización de Mina, por lo que es difícil admitir qué imágenes pertenecen realmente al mundo diegético y cuáles han sido elaboradas por Santiago. A Bal parecen atraerle estos textos:

El término “focalización” también ha ayudado a superar limitaciones de las herramientas lingüísticas heredadas del estructuralismo. Estas se basaban en la

estructura de la oración y no me sirvieron para explicar qué es lo que sucede en los personajes en la narrativa y las figuras en la imagen, y los lectores de ambos [...] la hipótesis que dice que los lectores *visualizan*, es decir, que crean imágenes a partir de los estímulos textuales, atraviesa la teoría semántica, la gramática y la retórica para poner en relieve la presencia y la importancia crucial de las *imágenes* en la lectura [...] permítanme llamar al resultado provisional de esta primera fase de la dinámica del concepto en uso, la mirada como focalizador (2002, 48-49).

En suma, lo que importa es puntualizar que en la novela hay una profunda reflexión sobre el tema de la verosimilitud a la huella fotográfica y surgen preguntas como ¿qué es la referencia? ¿Qué se puede capturar? ¿Es realmente representación de la realidad lo que la fotografía proyecta o es ausencia de realidad? O acaso, como lo señala Bal, ¿la mirada (forzada, obligada) está funcionando como focalizador? —Parece que sí, incluso se puede admitir que Santiago es consciente de que la fotografía es ausencia de realidad y seguro del peso que tiene la imagen en la mirada de Mina se pregunta:

Pasaron meses de tranquilidad antes de llegar a la siguiente fotografía que Santiago, avergonzado, muestra en el álbum [...] Desesperado, con bolsas de fotografías ajenas, extranjeras, de olores diversos y luna extraña, dice con un tono de voz que he llegado a temer:

-Esto no vale nada

Así, sin más razones. Avienta las pesadas bolsas llenas de fotografías que hacen nudo en mi nuca [...]

¿Dónde está la señora ausente que nos ama? ¿Dónde la tumba del viejo cruel? ¿Dónde Lilia alegre y danzante? (41).

En este momento, Mina está intentando recuperar su vida en un viaje que hace a Europa y parece comenzar a conseguirlo. Vive en una pensión, trabaja como traductora, sale en las tardes a recorrer la ciudad y en uno de estos recorridos es cuando Santiago desesperado deja caer las fotografías, Mina tiene que soportar el peso de los recuerdos y al tiempo que los recoge, Santiago dice “¿Dónde está la señora ausente que nos ama? ¿Dónde la tumba del

viejo cruel?” (41) para recordarle a Mina que está sola, que no tiene a nadie y que nunca ha logrado convivir con nadie más que él. Es así como la tortura psicológica ocurre en dos niveles, el suplicio visual y el verbal.

Por añadidura, la tortura que ejerce Santiago en Mina es gradual. Al punto de no dejarla ni siquiera en sus momentos de intimidad. La voz de Santiago y la aparición de imágenes que legitiman su discurso son inagotables, insaciables y el daño que producen en la protagonista es irreparable, he aquí otro ejemplo:

Llegamos a su casa. Cuco encendió el jacuzzi. Puso música y bailamos. Nos metimos desnudos al agua caliente de la tina. Él parecía judío en campo de concentración. El cuerpo, raquítrico, lo tenía cubierto de pequeñas llagas entre sangrantes y secas. Sonreía.

—Grotesco— alcancé a escuchar a Santiago, quien con una voz lejana y pastosa, no paraba de recitar los peores adjetivos a mi amante mientras yo lo besaba. Cuando nos encaminamos a la cama apareció la fotografía del gato (58).

Mina se ha curado del recuerdo de Vicente y en Europa se ha encontrado con Cuco, un joven español que se interesa de inmediato en ella y la conquista. Mina se identifica con él por su condición de outsider, solitario, reprimido e inseguro. Pero, Santiago no aprueba la conquista porque Cuco es un hombre muy feo, así que le presenta la siguiente foto:

Estoy un año antes del intento de suicidio, sentada en un sillón destartalado, viendo hacia el vacío. Un olor nauseabundo me hace reaccionar. Busco el origen de la peste. Hay un gato escondido tras el sillón de la cuenca de un ojo le caen los gusanos de todos tamaños, con el otro lagrimea. Me pone la carne de gallina, pero no huyo [...] quiero darle una muerte rápida, pero a falta de veneno, sería incapaz de golpearlo. Cuco está arriba de mí, besándome. Hay una lámpara encendida. Puedo ver en sus ojos cerrados el mismo sufrimiento. A ciegas, escojo una llaga de la espalda y con la yema de dedo índice la recorro como si fuera un símbolo egipcio recién descubierto por un antropólogo. Encuentro otra y otra más. Son como los gusanos del gato, pero fosilizados en su piel (58-59).

Santiago configura una y otra vez el presente de Mina hacia el pasado. En la primera descripción Mina es una niña que ayuda a un animal lastimado a tener una muerte digna. La imagen es muy desgarradora porque del ojo del gato salen gusanos, una especie de oxímoron, un animal indefenso que presenta un peligro latente. En la intimidad de Mina ocurre lo mismo. La fotografía le sirve a Santiago para hacer un símil de Cuco y el gato, Mina busca darle una noche de compañía a su amante pero este luce como un peligro latente por sus marcas corporales. Finalmente la fotografía que detona el recuerdo es tan fuerte que Mina sale huyendo para no mirar más.

Para terminar este subcapítulo es importante mencionar que hacia el final de la novela, Mina logra entrar al fondo de su memoria, en el lugar donde habita Santiago y descubre que, en realidad, la voz masculina que la atormenta no es tan aterradora como parece, es, más bien, insignificante. El lugar donde Santiago produce las fotografías es un espacio cerrado, una especie de cuarto oscuro en el que navegan fílmicas listas para ser mostradas. Pero, al entrar ahí, Mina no se siente insegura, recupera su voz y quien va detrás de ella es Santiago, por lo que el título de la novela se revierte, el camino de Santiago hacia Mina, en su intento de aprehenderla. Es pues en este sentido que Mina huye de la tortura de Santiago y se muestra frente a él. Lo que es también simbólico pues durante toda la narración es él quien la obliga a mirar las fotografías, mientras que en este pasaje es ella quien lo obliga a verla, recuperando así su lógica lingüística e ignorando las fotografías que están a su alrededor.

Me encontré con Santiago. Es pura dermis. Su único ojo es un espiral de carne latiendo, bombeando sangre. Santiago parece una canica de hígado, con extremidades rojas, escurrientes. Su boca es apenas un punto hecho con un alfiler. Nos miramos largo rato. Aceleró el pulso de su propia mole y en cada latido dejaba escapar un vaho negro que me fue cubriendo toda la vista. Solté un grito y trepé un coágulo que se levantaba como una montaña a su lado. Él caminó tras de mí. Mi cabeza estaba a punto de estallar. Santiago me agarró de las piernas

para evitar que escalara el coágulo. Cuando llegué a la cima resbalé y él cayó junto conmigo en un estanque de pus. Allí había cintas de películas ahogadas y enverdecidas. Caminé por el estanque ignorando las fotografías que flotaban a la deriva. Llegué al otro lado mientras Santiago, hundido el cuerpo buceaba en la pus salvando su precioso tesoro (74).

En esta cita hay varios aspectos a considerar, se partirá del más importante. En este encuentro de Mina con Santiago y, a la vez con su interior es catártico pues Mina se da cuenta de lo insignificante que es su huésped y deja de temerle, por tanto, de este pasaje y hasta el final de la novela, Santiago ya no ejercerá ningún suplicio en ella. Mina se libera de la carga de imágenes tormentosas que Santiago articulaba. Sigue, sin embargo, enfrentándose a imágenes externas pero la carga visual es mucho más sutil y se compone de fotografías que demuestran su vinculación con otros, por lo tanto, Mina deja de sentirse sola. Además, al entrar al interior de su mente Mina logra recuperarse a sí misma. La Mina que había perdido años atrás cuando intentó suicidarse sigue ahí por lo que el encuentro es grato y reconciliatorio. Santiago se queda suspendido en las cavernas de su mente, inhabilitado, imposibilitado a ejercer su truco de las imágenes aunque, en ocasiones, adquiere fuerza y las manda pero ya no ejercen el mismo poder en Mina “—Observa bien —dijo sacudiendo el revelado—. Aquí llega el monstruo [...] — ¡Es una escena de Drácula! —dije riéndome” (92-93). Así, Mina se desvincula de las imágenes y el discurso de Santiago y se rememora a sí misma para recuperarse “Mina empapada por la lluvia de octubre y sentada como lagartija bajo el sol de mediodía. Mina de las buenas noches colmada de nuevos sabores” (97) hasta que finalmente, se encuentra a sí misma y se toma de la mano:

Suspiro aliviada de presentir a mina: reconozco el aliento desfático y pleno. No hay rencores por el intento que perdimos. Tomo la mano de su cuerpo azul y me vuelvo unos segundos para verme en la cama del hospital. Lucio está al lado de mi cuerpo dormido. Desde la boca del túnel le acaricio el pelo [...] Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo (110).

Así es como termina la novela, poniéndole fin al camino de Santiago. Mina se encuentra consigo misma muchos años después del intento de suicidio. Aunque en este final todo parece indicar que Mina muere, en realidad ha librado la batalla en contra de la violencia fotográfica. Logran quitarle el monopolio a Santiago. Lo exilian. Se ha visto, entonces, que la fotografía en este capítulo de tesis sí ha ejercido una fuerte manipulación en los *yo*s pues estos no cuestionaban la realidad en la foto, la asumían como verdadera.

5.4 Manipulación melancólica: conclusiones

La novela *El Camino de Santiago* es una narración compleja, elaborada a partir de diversas reflexiones en torno al *yo*, a la voz narrativa de la novela y a la fotografía como medio de representación. Pues pone en cuestionamiento todo lo anterior. *El camino* nos deja claro que una narración no puede ser contada a partir de una única figura gramatical —ni tampoco— de varias pues estas son insuficientes para contar un mismo hecho. Tampoco, la fotografía captura la “realidad”, no es pues, un dispositivo objetivo ya que depende de múltiples enfoques e interpretaciones. Desde el inicio de este análisis sorprendió la capacidad narrativa de Laurent Kullick en cuanto al manejo del lenguaje narrativo y la iconicidad de su texto. El recuerdo en la novela de Kullick se construye a partir de fotografías. Las fotografías son al igual que el recuerdo esporádicas, espontáneas, temporales. Son imágenes que se evocan y desaparecen luego de ser narradas. Detonan, por supuesto, sentimientos y trazan un camino respecto a quiénes somos, de dónde se viene y hacia dónde se va. Por eso es que Mina busca anestesiarse estas imágenes pues su pasado le duele y su futuro no le importa, vive en el eterno presente. Tema que como se vio al inicio de la tesis le compete a la fotografía.

El ejecutar “simulacros de memoria” a partir del uso de écfrasis nocionales enriqueció de manera significativa esta reflexión pues en los textos revisados anteriormente no se habían planteado expectativas en torno al lenguaje fotográfico y literario para luego romperlas. Es decir, en el primer texto, “Ptosis” el referente fotográfico era real dentro del mundo ficticio. La mujer dispuesta a someterse a una intervención quirúrgica aun sabiendo que el resultado sería la réplica, “la impresión” del mismo resultado. En *Aura*, el referente era innegable. El historiador Felipe que no logra reconocerse en la escritura de las memorias del general y, sin embargo, se reconoce en la fotografía de guerra con su uniforme. Se trató de un encuentro indudable, el reconocimiento a través de la contemplación fotográfica. En cambio, en *Las Violetas*, el personaje está obsesionado con la similitud del signo con su objeto. El acercamiento es tal que logra llevar al signo a un proceso de semiosis inagotable, inalcanzable. Y, finalmente, *El camino* que se burla de la verosimilitud, se aleja de la representación de la realidad para afirmar que ni el lenguaje fotográfico ni el lenguaje literario pueden acceder a la realidad, en cambio, pueden producirla y de este modo también jugar con las instancias narrativas. La novela se construye a partir de la polifonía y la evocación del recuerdo a través de las imágenes y esta construcción jamás se le cae a Kullick, la novela se sostiene hasta el final bajo esta premisa. No hay y no hace falta más pues al desorganizar las figuras narrativas convencionales y jugar con las fotografías te sumerge en una profunda reflexión en torno a lo que se representa y cómo sin más lo asumimos como verdad. La imagen fotográfica pensada dentro y fuera de la colección de recuerdos personales, la imagen fotográfica como objeto del álbum familiar pero a su vez, como imagen mental, proyectada y/o elaborada en la psique de su personaje Mina. La imagen múltiple, que al final, poco importaba si era real o no, lo que verdaderamente importaba es el efecto de realidad que produce en el personaje. La representación de la realidad *como huella*, pues al

ser presentada en el medio icónico y en el verbal deja de ser real, presenta, sin duda rasgos preconcientes de realidad pero nunca accede a esta y sin embargo puede producirla. Las voces narrativas juegan a contarnos desde su punto de vista lo que ocurre en las imágenes y, estas narraciones no son denotadas, sino connotadas pues están atravesadas por múltiples percepciones e interpretaciones, huellas, tales como la memoria, el deseo y lo reprimido. Vale la pena reparar en que el acto de mirar estuvo anclado a las cuatro narraciones repasadas en esta investigación. Los interpretantes del signo, el fotógrafo de “Ptosis”, quien prefiere el referente impreso que el referente real, el historiador en *Aura*, quien al reconocerse en la fotografía ya no se cuestiona, asume su propia historia, Julián en *Las Violetas* el siempre contemplativo quien al mirar las fotografías de su hija Violeta ve en estas el objeto de deseo sin poder tocarlo, así que decide recrearlo y, finalmente, Santiago, Mina C y Mina I en *El camino*, quienes articulan imágenes a partir de lo preconciente y buscan narrar el recuerdo para legitimarse, para reconocer su lugar en la psique. Todos estos interpretantes que tomaron el signo fotográfico como icono, índice o huella y lo cargaron consigo hasta sus últimas consecuencias. Sorprende que, la literatura mexicana contemporánea haga uso del tema fotográfico para detonar la narración y el cuestionamiento mismo de la representación. Conscientes o no de este cuestionamiento, la inclusión del tema fotográfico en las narrativas actuales responde a una inquietud literaria inagotable.

6. Referencias

Obras literarias

- Bellatín, Mario. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008. Impreso.
- _____. *Las dos Fridas*. México D.F.: Editorial Lumen, 2008. Impreso.
- Clavel, Ana. *Las violetas son flores del deseo*. México: Debolsillo, 2015. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2009. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007. Impreso.
- Hernández, Efrén. “El hombre de palo”. *Obras completas*. Tomo I. Ed. Alejandro Toledo. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Nettel, Guadalupe. “Ptosis”. *Pétalos y otras historias incómodas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008. Impreso.
- Laurent Kullick, Patricia. *El Camino de Santiago*. México: Tusquets Editores México, 2015. Impreso.
- Porter, Santiago. *Condición de las flores. Catálogo de la muestra*. Galería Rolf Art Buenos Aires, 2014. Impreso.
- Poniatowska, Elena y Manuel Álvarez Bravo. *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos*. México: Banamex, 1991. Impreso.
- Poniatowska, Elena. *Las soldaderas*. México: Ediciones Era-Conaculta/INAH, 1999 (2ª reimp. 2003).

Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. México: Tusqutes Editores, 2008. Impreso.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Cátedra: Madrid, 2008. Impreso.

Obras teóricas

Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades*. Toronto: University of Toronto, 2002.

Web. Consultado el 8 de noviembre de 2018.

_____. *Tiempos trastornados*. Análisis, historias y políticas de la mirada. Madrid: Akal, 2016. Impreso.

Barthes, Roland. “El discurso de la historia”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2013. Impreso.

_____. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Madrid: Paidós, 1990. Impreso.

_____. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992. Impreso.

Baudrillard, Jean. *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.

_____. *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2016. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003. Impreso.

Butler, Judith. *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.

Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Valencia: Casimiro Libros, 2011. Impreso.

_____. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción y edición de Bolívar Echeverría. 1989. Web. Consultado el 17 de marzo de 2018.

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000. Impreso.

Clüver, Claus. “On Intersemiotic Transposition”. *Poetics Today* 10.1 (1989): 55-90. Web. Consultado el 18 de mayo del 2018.

Derrida, Jaques. *El mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid, España: Editorial Trotta, 1997. Impreso.

Díaz-Diocaretz, Myriam (coord.). *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Madrid, Ediciones Tuero, 1992. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. 3ra edición. Traducción Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. Impreso.

Dubois, Philippe. “De la verosimilitud al índice”. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós. 1986. Pp. 19-51. Impreso.

Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Ciudad de México: Debolsillo, 2005. Impreso. _____ . *Signo*. Barcelona: Labor, 1988. Impreso.

Fuentes, Carlos. *La Nueva Novela Hispanoamericana*. Ciudad de México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972. Impreso.

Freud, Sigmund. *Psicología de las masas y análisis del yo*. México, D. F: Editorial Iztaccihuatl, 1982. Impreso.

_____. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 1970. Impreso.

_____ y Ramón Rey Ardid. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1973. Impreso.

Foucault, Michel. “A priori histórico y el archivo” en *La Arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI editores. 1970. 214- 227. Impreso.

Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001. Impreso.

_____. *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal, 2017. Impreso.

Gaddis, John Lewis. *El paisaje de la historia. Cómo los historiadores representan el pasado*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.

García Fernández Emilio C. *et al.* “La fotografía”. *La cultura de la imagen*. Madrid: Fragua, 2006. 173-201. Impreso.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Gubern, Román. “La revolución fotográfica”. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1987. 145-172- Impreso.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. WEB. Consultado el 4 de noviembre de 2018.

Helman, Edith. *Transmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. Impreso.

Hernández Guerrero, J. A. *Teoría del arte y teoría de la literatura*. Cádiz: Seminario de Teoría de la literatura, 1990. Disponible en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Consultado el 8 de diciembre de 2017. En línea.

Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 1980. Impreso.

Mitchell, W.J.T. "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago, 1994. Impreso.

_____. y Boehm, Gottfried. "El giro icónico. Una carta entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell". *Filosofía de la imagen / coord. Ana García Varas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 57-70. Impreso.

_____. "No existen los medios visuales". *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización / coord. José Luis Brea*. Madrid: Akal, 2005, págs. 17-25. WEB. Consultado el 6 de diciembre de 2018.

Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.

Mukarovsky, Jan. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia y Plaza & Janés Editores Colombia, 2000. En línea. Consultado el 10 de mayo de 2018.

Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1964. Impreso.

- Riffaterre, Michael. "La ilusión de ékphrasis". *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000. Impreso.
- Peirce, Charles Sanders. "División de signos". *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986. Impreso.
- _____. *La ciencia de la semiótica*. Ed. A. Sercovich. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México D.F.: Siglo XXI-UNAM, 2001. Impreso.
- Scianna, Ferdinando y Antonio Ansón eds. *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009. Impreso.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981. Impreso.
- _____. *Regarding the Pain of Others*. Madrid: Santillana, 2003. Impreso.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago, 1982. Impreso.
- Tagg, John. *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minnesota: The University of Minnesota, 2009. Impreso.
- _____. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Minnesota: The University of Minnesota, 1988. Impreso.
- Vitta, Maurizio. "El problema de las imágenes". *El sistema de las imágenes: Estética de las representaciones cotidianas*. Madrid: Paidós, 2003. 31-61. Impreso.
- Yacobi, Tamar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". *Poetics Today* 16.4 (1995): 599-649. Impreso.

Artículos y tesis

- Ansón, Antonio. “La fotografía en la literatura hispanoamericana”. *Anales de Literatura hispanoamericana* Vol. 39 (2010): 265-279. *Dialnet*. Web. 4 de septiembre de 2015.
- _____. *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Madrid: Mestizo A. C, 2000. Impreso.
- Alazraki, Jaime. “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”. *Hispanic Review*, vol.52, No. 3, (1984): 276- 298. Web. Consultado el 21 de febrero de 2018.
- Albín, María C. “El fantasma de Eros: Aura de Carlos Fuentes”. *Literatura Mexicana*, vol. XVII, núm. 1, (2006): 95-111. Web. Consultado el 1 de marzo de 2018.
- Calvo Oviedo, Marlen M. “Lo mesoamericano en Aura de Carlos Fuentes: una propuesta de interpretación”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, núm. 7, (2009): 55-88. Web. Consultado el 1 de marzo de 2018.
- Cortés Rocca, Paola. “Flores de papel. Cruces entre fotografía y literatura”. *Cuadernos de Literatura*. Vol, 20, no. 40. (2016): 241-252. *Dialnet*. Web. Consultado el 12 de diciembre de 2017.
- García Pérez, David. “Claves de la tradición clásica en Aura de Carlos Fuentes”. *Nova Tellvs*, Vol. 35, No. 1 (enero-junio 2017): 131-149. Web. Consultado el 1 de marzo de 2018.
- Gacinska, Waselina. “Un acercamiento a la narración fotográfica de Juan Rulfo”. *Philobiblión: Revista de literaturas hispánicas*. 3 (2016): 123-142. *Dialnet*. Web. Consultado el 12 de diciembre de 2017.
- Gutiérrez Villavicencio, Luis Andrés. *El tiempo en Farebeuf*. Tesis para obtener el grado de maestro en Letras Latinoamericanas. UNAM: 2009. Impreso.

- Hochberg, Elizabeth. “Más que «Pálidas sombras»: nuevas posibilidades efrásticas en la narrativa de Efrén Hernández”. *Perífrasis*. Vol. 4 no. 7. (2013): 69-84. *Dialnet*. Web. Consultado el 12 de diciembre de 2017.
- Mena, María Inés. “El lugar del fetiche en el discurso de Freud y de Marx a la luz de la época actual: posmoderna”. UBA. *Anuario de investigaciones* (Volumen XVIII): 95-99. Web. Consultado el 14 de noviembre de 2018.
- Palaverisich, Diana. “El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick”. *Ciberletras* (vol, 2): 2004. Web. Consultado el 14 de diciembre de 2018.
- Pavlicic, Pavao. “La intertextualidad moderna y la postmoderna. *Criterios. Teoría de la literatura y de las artes, estética, culturología*. (Julio de 1993): 165-186. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y otras lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*. 4.2 (2003): 205-215. Web. 7 de noviembre de 2018. Impreso.
- Soltero Sánchez, Evangelina. “Apunten, disparen, flash: Elena Poniatowska / Víctor Casasola y Manuel Álvarez Bravo”. *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*. 11 (2008): 156-162. *Dialnet*. Web. Consultado el 12 de diciembre de 2017.
- Valero Juan, Eva. “En la brevedad del cuerpo y de la escritura: El camino de Santiago de Patricia Laurent Kullick”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 23 (2016): 87-101. Web. Consultado el 12 de febrero de 2019.
- Vallejo Novoa. *El cine como sueño: la écfrasis cinematográfica en la narrativa mexicana (1896- 1929)*. Tesis para obtener el grado de maestro en Letras Mexicanas. UNAM: 2008. Impreso.


Velarde, Eduardo. *Écfrasis musical. La construcción de sentido en Concierto Barroco de Alejo Carpentier*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura. UAEM: 2017. PDF.

Quintana Docio, Francisco. "Intertextualidad genérica y lectura palimpséstica". *Dialnet*. Web. Consultado el 20 de noviembre de 2017.

Obras visuales

La Poupée (1936) Hans Bellmer. Fotografía 238 x 240 mm. ADAGP, Paris.


Tántalo (1799) Francisco de Goya. Grabado publicado en *Los Caprichos*.




UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES
Posgrado

"1919–2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



FACULTAD
DE ARTES



meal
estudios de arte y literatura

Cuernavaca, Morelos a 3 de junio de 2019.

Dr. Enrique Humberto Cattaneo y Cramer
Director
Facultad de Artes
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **"De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento mexicanos contemporáneos"** que presenta la alumna


Karla Valeria Bustamante Román

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma

Baso mi decisión en lo siguiente:

En este trabajo se ha realizado una amplia investigación sobre el aporte que la fotografía ha hecho a la literatura. En un primer momento se examinó la relación histórica entre la fotografía y la literatura para conformar un contexto que permitiera ubicar el análisis de las novelas en cuestión. Posteriormente se investigó en torno a las teorías desarrolladas para realizar análisis entre la fotografía y la literatura. Después de analizar las posibilidades de las distintas aproximaciones teóricas, se eligieron las que se consideraron más adecuadas para el examinar las novelas. El principal apoyo metodológico fue el de la teoría de Charles Sanders Peirce, aunque se tomaron también conceptos de otros autores, como Mieke Bal. El estudio detallado de las novelas exploradas, *Aura*, de Carlos Fuentes; *Las violetas son flores del deseo*, de Ana Clavel y

Av. Universidad 1001 Col. Chamipa, Cuernavaca Morelos, México. 62209.
Tel. (777) 329 7096. / facartes@uasim.mx



UAEM

Una universidad de excelencia

SECTORIA
2017-2023

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Salazar"



El camino de Santiago, de Patricia Laurent, permitió mostrar los distintos usos que hace la narrativa de las fotografías: como espejo de lo real, como índice y como huella. El estudio es amplio y minucioso y constituye un aporte sugestivo al área de estudios de las relaciones entre la literatura y otras artes.

El trabajo está muy bien escrito y cuenta con bibliografía suficiente.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente

Por una humanidad culta

Una universidad de excelencia



Dra. Angelica Tornero Salinas



FACULTAD DE ARTES

Posgrado

"1919-2019: en memoria del General Emiliano Zapata Saizar"



Cuernavaca, Morelos a 17 de junio de 2019.

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis "De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento mexicanos contemporáneos" que presenta la alumna Karla Valeria Bustamante Román para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

Es una tesis muy bien escrita e innovadora en donde la alumna plantea cómo se manifiesta la fotografía en la narrativa mexicana contemporánea, específicamente en "Ptosis" de Guadalupe Nettel, *Aura* de Carlos Fuentes, *Las violetas son flores del deseo* de Ana Clavel y en *El camino de Santiago* de Patricia Laurent. Argumenta que la fotografía se manifiesta de formas diferentes (ícono, índice, signo) en las narraciones y maneja distintos discursos (médico, histórico, deseo, psicológico, por ejemplo). No sólo analiza el uso de la fotografía en la narrativa mexicana, sino también hace un recorrido de la historia de la fotografía y su presencia en la narrativa en español en general y su importancia, o no, para la memoria histórica, nacional, individual y/o familiar. A la vez cuestiona la veracidad de la imagen fotográfica (réplica, doble, simulacro).

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Anna Juliet Reid

Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.
Tel. (777) 325 7096, / facultad@uaem.mx

**UA
EM**

RECTORÍA

Una universidad de excelencia



Cuernavaca, Mor., a 7 de de agosto de 2019

Dra. Angélica Tomero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
UAEM
P r e s e n t e

Estimada Dra. Tomero:

En virtud de que la tesis "De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento mexicanos contemporáneos", presentada por Karla Valeria Bustamante Román, para optar por el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura, cumple con los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por este conducto emito mi **VOTO APROBATORIO**, bajo las siguientes consideraciones:

La tesis, además de estar correctamente escrita, plantea de manera clara los objetivos y sigue un orden lógico en sus planteamientos. La investigación demuestra una alta calidad en los análisis, así como en los fundamentos, a través de una argumentación lógica. La investigación es el resultado de una elaboración rigurosa del aparato teórico y crítico, utilizando una bibliografía pertinente y actualizada del tema en cuestión, incorporando fuentes primarias. La tesista, a lo largo del trabajo da cuenta de su capacidad de argumentación y expresión escrita.

Sin otro particular, quedo a sus órdenes y le envío un cordial saludo.

Atentamente,


Dr. León Guillermo Gutiérrez

Cuernavaca, Morelos, a 10 de agosto de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura
PRESENTE

Por medio de la presente le informo que después de leer y evaluar la tesis de Karla Valeria Bustamante Román, titulada *De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento mexicanos contemporáneos*, para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura, doy mi voto aprobatorio.

Fundamento lo anterior en los siguientes puntos:

La tesis presenta un estudio de la relación entre el lenguaje visual y escrito en dos novelas y sus alcances en los procesos narrativos y descriptivos que amplían el lenguaje tradicional de la novela. A partir de la vinculación de estos dos códigos, la écfrasis, como figura retórica, se establece una serie de niveles en la construcción del relato que la autora analiza detenidamente según un corpus teórico que enriquecen el espectro del análisis tradicional.

Es importante destacar el análisis comparativo que se llevó a cabo para la definición de los conceptos así la forma como estas figuras se articulan en el relato. De este modo el uso de la imagen fotográfica en las tres novelas analizadas detona la narración y cuestionan la forma de representación.

La palabra y la imagen fotográfica en la novela *Aura* de Carlos Fuentes sirven como dispositivos para imaginar e interpretar la historia como posible y verosímil. La fotografía de *Aura* se considera como un ícono y esta vinculada a una reflexión más profunda que enlaza historia, fotografía e intertextualidad.

En la segunda novela analizada, *Las violetas son flores del deseo* de Ana Clavel, la fotografía es un dispositivo que permite la vinculación entre imagen y memoria. La imagen fotográfica permite el relato en la evocación de la imagen del objeto del deseo. Las imágenes serán una forma de sustituir el deseo que se evoca, así como establecer un orden en el relato que de otro modo no puede ser reconstruido.

En la tercera novela analizada el *Camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick, la fotografía es un recurso que sirve como pretexto para entablar un diálogo entre diferentes voces.

Las voces no se articulan en una misma manera. Esto produce que la novela no solo sea la más compleja de las tres analizadas sino que pone en tela de juicio el tema de la representación. Las fotografías pertenecen a tres clases. Unas corresponden al recuerdo de algo que en realidad sucedió, otras son fotografías que pertenecen a al pasado familiar y otras son falsas proyecciones elaborados en la mente y presentados como reales. En esta complejidad, la imagen manifiesta la imposibilidad del relato.

La tesis presentada por Karla Valeria Bustamente Román es un estudio interdisciplinario que da muestra de la complejidad que este tipo de relación entre palabra e imagen puede abarcar y obedece cabalmente a uno de los objetivos de la Maestría al profundizar sobre la relación entre la literatura y otras artes, lo que amplía las perspectivas del estudio entre diferentes disciplinas artísticas.

Atentamente



Dr. Fernando Delma Romero
Profesor-Investigador
Maestría en Estudios en Arte y Literatura

Cuernavaca, Morelos, a 20 de agosto de 2019

Dra. Angélica Tornero Salinas
Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura, UAEM
PRESENTE

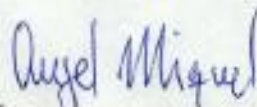
Estimada Angélica:

Le escribo para comunicarle que, por los motivos explicados en los siguientes párrafos, otorgo mi **voto aprobatorio** a la tesis presentada por la estudiante Karla Valeria Bustamante Román bajo el título *"De la verosimilitud al índice en tres novelas y un cuento mexicanos contemporáneos"*.

Con base en categorías propuestas por Pierce y Mieke Bal, Valeria ha hecho un excelente trabajo de interpretación de obras narrativas de Guadalupe Nettel, Carlos Fuentes, Ana Clavel y Patricia Laurent Kullick. Con rigor académico y prosa clara y elocuente, la autora demuestra los puntos que se propone, poniendo en relación en todos los casos –lo que es uno de los propósitos de la maestría– medios artísticos distintos, en este caso la literatura y la fotografía.

La tesis es original, está bien fundamentada, tiene una organización capitular correcta y se usa en ella el sistema de referencias académicas de acuerdo con lo solicitado en el programa.

Reciba un afectuoso saludo



Dr. Ángel Francisco Miguel Rendón
Profesor-investigador de la Facultad de Artes, UAEM