

EL LENGUAJE SIAMÉS: EJEMPLOS EN AMÉRICA LATINA

CRISTINA DAYANA GUTIÉRREZ LEAL*

RESUMEN: Este trabajo pretende ser una contribución al pensamiento crítico sobre la relación entre literatura y fotografía, a partir de la categoría “lenguaje siamés” como propuesta de lectura para analizar el encuentro de ambos códigos artísticos y sus implicaciones. En un gesto político, se convocan las reflexiones de varios estudiosos latinoamericanos: Julio Ramos, Carlos Rincón, Graciela Montaldo, Florencia Garramuño, intentando tanto sistematizar sus aportes como articularlos con la producción literaria contemporánea de la región. En tal sentido, trabajaré con tres novelas de autores latinoamericanos en una suerte de proyecto cartográfico: *El infarto del alma*, *Jacobo el mutante* y *donde*, de Diamela Eltit (Chile), Mario Bellatin (México) y Eduardo Lalo (Puerto Rico), respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Fotografía; América Latina.

SIAMESE LANGUAGE: EXAMPLES IN LATIN AMERICAN

ABSTRACT: This work aims to be a contribution to critical thinking about the relationship between literature and photography, starting from the category "Siamese language" as a reading proposal to analyze the meeting of both artistic codes and their implications. In a political gesture, the reflections of several Latin American scholars are used: Julio Ramos, Carlos Rincón, Graciela Montaldo, Florencia Garramuño, trying to systematize their contributions and to articulate them with the contemporary literary production of the region. I will work with three novels by Latin American authors as cartographic project: *El infarto del alma*, *Jacobo el mutante* and *donde*, of Diamela Eltit (Chile), Mario Bellatin (Mexico) and Eduardo Lalo (Puerto Rico), respectively.

KEYWORDS: Literature; Photography; Latin America.

* Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: cdgl19@gmail.com.



Figura 1. Manuscrito iluminado "Evangelio".

Este texto apuesta por la sistematización de un pensamiento sobre fotografía y literatura forjado en América Latina, y sus posibles articulaciones con el ámbito artístico de la región. Atentos al hecho de que la literatura contemporánea y su tributo a la era posmoderna ha tenido muchos deltas, es preciso observar esas desembocaduras de cerca y valiéndonos de nuestro propio discurso. Por eso propongo detenerme en algunas voces críticas y literarias que ofrecen ciertas claves de lectura en relación a lo intermedial, específicamente entre la escritura verbal y la escritura con luz. El espectro de obras se abre ante nosotros como un terreno difuso, opaco y sobre todo disruptivo. Uno de los grandes alcances de las propuestas estéticas actuales es precisamente el proceso que hace colisionar los soportes artísticos, que consigue aproximar lo que parecía cercado definitivamente por cánones y convenciones sobre el arte: la interacción entre imagen y escritura es un ejemplo; sin embargo, esta relación no es totalmente nueva, debemos admitir. Quien lo analiza como una forma novedosísima de representar los devenires que azuzan nuestro presente, confiesa, sin querer, su ingenuidad.

Ya estábamos de acuerdo con problematizar el tan escurridizo concepto de originalidad en la literatura, y es justo, pues sobre el encuentro de las artes tenemos referencias antiquísimas que permiten no desprestigiar su uso novedoso y auténtico, pero sí incentiva su lectura cuidada. La imagen con la cual empiezo estas reflexiones es un documento medieval, obviamente reproducido en la web, y que da cuenta de cómo el texto y la imagen ya se relacionaban desde tiempo antiguos. Los manuscritos iluminados sirvieron durante la Edad Media en la divulgación de información para un pueblo mayormente analfabeta. Es decir que la construcción de significados a través de dos soportes distintos del arte ya fue una manera de abordar el problema sobre todo comunicativo y también estético. Digo estético, pues la disposición de las imágenes dentro de estos manuscritos era tomada en cuenta como factor decisivo para su distribución. Por eso no es gratuito que estos archivos hoy ampliamente divulgados sean materia obligatoria para estudiantes de diseño artístico. En estos manuscritos, ¿qué criterios se consideraban para disponer texto e imágenes en el texto? ¿Cuál de los códigos comunicacionales tenía supremacía? ¿Complementación igualitaria, convivencia o guerra de signos, relación intersticial? Todas estas preguntas siguen expuestas en la contemporaneidad y siguen siendo respondidas, de algún modo, con puestas en escena de obras literarias que acuden a la imagen en búsqueda de “algo”, pero qué.

“La literatura es un discurso verdadero sólo en la medida en que establece una relación ambigua con la verdad y con lo falso”, (2005, p. 165), dice Sergio Chejfec, al hablar sobre la demanda que pesa sobre la literatura en cuanto a su capacidad para ser testimonio de lo real, para el esclarecimiento, pero “sabemos que difícilmente la literatura se conjuga según premisas de verdad” (2005, p.165). Digamos que no es su obligación, pues tiene la autoridad basada en su pacto ficcional para eludir las demandas que la sociedad le ha hecho durante siglos: historiográficas, pedagógicas, de verosimilitud. Para cumplirlas parece haber llegado la fotografía. Empero, en fotografía esta empresa es absolutamente conflictiva pues el proceso técnico supone la garantía de que el producto fotográfico sea una copia fiel de la realidad. Justo ahora se sabe que ese “efecto de lo real” alcanzado por la fotografía es solo eso: un efecto, pues ya ha sido problematizada su relación con la verdad; sin embargo, incluso con esta puesta en duda la fotografía carga como corona su *noema*, el “esto ha sido”, que Barthes explicó en su hiper connotada obra *La cámara lúcida* (1980).

La fotografía se relaciona con lo real de forma directa y eso le otorga *per se* la cualidad de ser principalmente divulgada, en palabras de Graciela Montaldo, “como arte de la vida cotidiana” (2005, p. 142) pues reprodujo la ilusión de representación. ¿Logró la fotografía desde sus inicios lo que a la literatura le costó tanto tiempo? He ahí uno de los grandes debates teóricos que se han hecho en su honor. De ahí su competencia histórica. Revirtiéndola, el arte contemporáneo está respondiendo con formas de aliarse, y es curioso sobre todo en el contexto posmoderno de lo que han llamado la post-fotografía, es decir el modo cómo la fotografía, entendida en los términos que se le conoció originalmente, con consideraciones tanto técnicas como estéticas, ha sido suplantada por la fotografía en la era 2.0 donde “hay que convenir que más vale una imagen defectuosa tomada por un aficionado que una imagen tal vez magnífica pero inexistente”; y la post-literatura, término que sirve para explicar la supervaloración del contenido de las obras descuidando los criterios para interpelar su dimensión formal. Estas maneras

de convivencia han sido apresuradamente explicadas por teóricos de la contemporaneidad que intentan dilucidar el proceso al calor de la hora.

Luego de que la fotografía y su interrupción al campo literario haya sido aceptada, el acercamiento teórico ha tenido distintas vertientes o ha sido interpretado desde varias posiciones. Una de las más recurrentes y fundamentales es la que recuerda el carácter y la naturaleza comunicativa de ambos códigos, su condición de *médium* les franquea el primer camino hacia el encuentro. Ambas formas representativas tienen la responsabilidad o el inevitable proceso de comunicar algo, de servir de canales al fondo, aunque en literatura esta función sea el escalón, digamos, más básico entre sus alcances, pues su constitución como forma elevada del lenguaje le permite ir más allá del simple acto comunicativo para configurar en el plano estético lo simbólico, alegórico, figurativo; la fotografía, de un modo más conflictivo, también. Y es por eso que al hablar de la naturaleza imitativa de la realidad de ambos soportes artísticos estamos hablando también de un puente donde ambos pueden comunicarse entre sí.

Bien, en el auge de la interpretación del asunto interartístico, Carlos Rincón publica un artículo titulado “Texto-imagen más allá de la comparación” (2002), donde hace un recuento que marcha a contrapelo de las tendencias emergentes, y planteó el juego de poder que ejercían ambos soportes artísticos, especificando sobre todo las distancias entre ambos y sus distinciones, mostrando no las posibilidades de unión sino los caminos infranqueables entre las artes visuales y las letras. Comienza con Luis Cardoza y Aragón, quien fue uno de los primeros en sospechar de la relación imagen-literatura; mostrando una antipatía por la emergente y cada vez más recurrente utilización del discurso “artes hermanas”, él apostaba más a la guerra de los signos y no a su encuentro inocente y colaborativo, “la guerra de los signos [...] era su asunto” (RINCÓN, 2002, p.7). En otro texto, Cardoza y Aragón insiste en las características específicas de cada lenguaje y sus distancias estéticas por cuanto “Lo visual da una noción directa, un conocimiento contiguo y global. [...] Las palabras caminan de otra manera en nuestro entender” (1996, p.824). Y no sin razón recuerda esta distinción pues es consabido que la tradición pictórica tiene en su médula creativa la noción de espacio, y la literatura, por su parte, la del tiempo. En esta otra distinción trabajó Lessing, otro detractor de la unión texto-imagen, quien, interpretado por Carlos Rincón, dejó establecido que “El carácter espacial de las artes visuales confina al cuerpo. El propósito de Lessing es prohibirles invadir el terreno de lo espiritual: el tiempo, la acción y la historia, que corresponden a la literatura” (2002, p.9). Ya con la utilización del término “invadir” se marca un precedente para comprender cómo los grandes defensores de la superioridad de la palabra se sentían amenazados por otros códigos representacionales y sobre todo la importancia que tenía para ellos no dar pie a la convivencia de las artes sino a su jerarquización, esto es: la relación con su territorio conquistado, con el poder, en suma.

Basado en Leonardo, Rincón hizo la distinción a nivel perceptivo anteponiendo la soberanía del ojo sobre el oído, esta vez para defender la supremacía de las imágenes en tanto éstas son “el médium de la racionalidad y de la ciencia renacentistas” (RINCÓN, 2020, p.9), categoría semiótica que puede ser reversible a través de la invocación al Cratylus, de Platón, donde es consensuado la división entre signos naturales (imágenes) y signos convencionales (las palabras), y donde se construye además el apotegma de las imágenes como el código de los iletrados –recordemos los manuscritos iluminados-, distinción donde entran en juego consideraciones

raciales y de clase. Y este hito de la filosofía antigua hace eco en la actualidad con el advenimiento de los *mass media* y su (cuestionada) democratización de la imagen.

A pesar de estas posturas condenatorias hacia la unión imagen-palabra, la vanguardia logró hacer repensar tal relación en virtud de sus diferencias sígnicas, pero también cuestionando qué las termina uniendo. Rincón cita *Las meninas* y *Discours, figure*, de Foucault, para hablar de un conjunto de textos publicados en el siglo XX donde hay una redefinición de la imagen y su participación del código literario. Y se pregunta al final de la reflexión “cuál ha sido el status de las imágenes en la historia de la cultura de occidente. Objetos de reverencia y de abolición, se ha conseguido inscribirlas en una tradición dominante de iconofobia, iconoclastia y prohibición” (RINCÓN, 2002, p.11).

Luego de esto, el ensayo pasa a ser un análisis riguroso y celebratorio acerca del uso destacado que Alejo Carpentier hace de las imágenes, pero todo el tiempo habla de las “imágenes” para referirse al lenguaje pictórico, porque, hay que decirlo, los análisis más fecundos, extensos y publicados dentro de la comparatística son acerca de pintura y literatura y han sido naturalizados dentro del espectro de la “imagen-literatura”. Aunque el discurso efrástico dirija casi todas esas reflexiones y muchos se hayan servido de él para explicar la relación fotografía-literatura, me parece que es un procedimiento de lectura inexacto y disperso pues, como es consabido, cada relación interartística es susceptible de interpretaciones y modelos teóricos distintos y sobre todo demanda una atención diferente por parte de la crítica. Pues veamos lo obvio: el proceso representativo en pintura tiene divergencias con del proceso representativo de la fotografía y es más sencillo acercar aquél a la literatura que éste, porque han sido más fecundas las argumentaciones teóricas sobre este encuentro.

La ya citada Graciela Montaldo establece una diferenciación entre fotografía y literatura específicamente en un ensayo que dedica a la obra del argentino César Aira, donde habla de la dicotomía soltería-reproducción para referirse a la literatura y a la fotografía, respectivamente. Su descripción de ambos códigos está basada en la reproductibilidad –término ya legendariamente visitado y expuesto por Benjamin para explicar el advenimiento de la fotografía. La máquina soltera a que hace alusión corresponde al orden de máquinas que

sirvan para hacer cosas que no sirvan (especialmente para hacer obras de arte, y también para acceder a la realidad); [...] Esa *falta de productividad*, esa falta de objeto y finalidad para las más sofisticadas creaciones intelectuales, esa soltería radical de la literatura y el arte es lo que le permite ser el ejercicio de la libertad y preservarse de la institución [...] “Lo perturbador del monstruo es lo perturbador del soltero: es uno solo pero no deja de reaparecer (MONTALDO, 2005, p.145-146).

En estas reflexiones se convocan algunos aspectos importantes sobre la conceptualización de la literatura: su finalidad, su relación con la realidad, y su capacidad de permanecer a través de los tiempos, a través de su unicidad y a pesar de su improductividad. Tales argumentos parecen ser conservadores a la luz de los estudios culturales pues pecan de formalistas, al estar enfocadas sobre todo en los modos que la literatura tiene para renovarse en sí misma, pero a la vez desdice de esto al querer prescindir del juicio valorativo de la institución: “Para Aira –en cambio- después de la literatura hay solo literatura, no lo mismo, sino una reinención

permanente de lo mismo” (MONTALDO, 2005, p.145), aquí hay un gesto proclamativo de la autonomía de la literatura y/o su mundo cerrado, donde si bien es posible acudir a la novedad y la reinención, siempre serán desde sus propias configuraciones estéticas, propiciando una valoración del hecho literario por su capacidad de renovación en sí misma y la ampliación de sus procedimientos. Montaldo (2005, p.145-146) cita a Aira: “los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron obra sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas o no se hicieran” Entonces la formación o no de la *obra* se desprende del feliz reciclaje de lo mismo pero con intenciones renovadoras: un procedimiento propio de la soltería; la reinención de lo unitario, “que no han ingresado al orden del intercambio (en la institución y el mercado)” (MONTALDO, 2005, p.148), como sí lo ha hecho la fotografía, a la cual Montaldo (2005, p.148) coloca del otro lado del espejo: “La cámara fotográfica se consolidó como la antípoda de la máquina soltera, se reprodujo al infinito, para reproducir al infinito, naturalizando el paradigma de la reproducción”, sin embargo, ¿lo opuesto a reproducción no es la esterilidad? Frente a este binarismo ¿no estaría Montaldo proponiendo más bien (o también) la literatura como un ente estéril, en vez (o además) de soltero?

Para suavizar estas tensiones dicotómicas la posmodernidad tuvo una participación muy importante, pues vino a desdecir todo lo que el discurso moderno había establecido. Llegó sobre todo para dudar, formuló la inestabilidad como concepto medular de sus postulados, “assim como uma desconfiança tácita em relação a os sistemas fechados e as soluções totalizantes” (VIDAL, 2002, p.169), que si bien sucedió en sistemas sobre todo políticos y sociales en el plano estético también en tanto hubo un desconocimiento de la formación irrestricta de géneros, categorías y límites infranqueables. Más recientemente las investigaciones acerca de lo contemporáneo permiten un acercamiento más revelador acerca de las artes como formas artísticas que no están ya más separadas pues el mundo actual y su efervescente modo de exponer la realidad convoca también nuevas formas de expresión y/o su constante actualización.

Por ejemplo, Julio Ramos en su texto *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*, a partir de la noción de solidaridad, asoma la idea de un “estado siamés, instancia de indiferenciación” (RAMOS, 2012, p.162), y que yo voy a tomar en este trabajo como clave de lectura para entender esa escritura doble, es decir verbal y fotográfica, que se encuentra y une en un solo lugar, en lo común de la enunciación, para formarse desde ahí. Tenemos que biológicamente el cuerpo siamés tiene una posibilidad del 5 al 25% de sobrevivir, la mayoría muere al primer día, y el poco porcentaje que lo logra es debido a que está unido por órganos corporales importantes que impiden su separación pero que sustentan su oportunidad de vivir. Mi ejercicio metafórico será estudiar el lenguaje siamés, la fotografía y la literatura entrelazadas, y sus posibilidades de vivir y potenciar sentidos únicos e inéditos de nuevos cuerpos textuales, deformes a la luz de lo preestablecido. Nuevas formas de existencia artística.

En esta lógica de economía basada en un principio de solidaridad con la que Julio Ramos propone entender la relación fotografía-literatura está explícitamente dicho que los participantes del intercambio buscan suplir sus carencias, procedimiento que, pienso, no puede explicarse a través de la *ékfrasis* como hicieron quienes reflexionaron sobre pintura y literatura pues, como ya se dijo, aunque la fotografía herede procedimientos del lenguaje pictórico, fundó sus propios conceptos filosóficos atravesados por la técnica, y por lo tanto es susceptible de

interpretaciones individuales. Sabemos que cada materialidad artística y cada forma representativa tiene sus irreductibilidades, límites, fronteras; pero más allá de éstas (o a pesar de ellas), cuando se decide juntar deliberadamente al código literario con el fotográfico ¿qué carencias están supliendo una a la otra? ¿De qué carece la literatura y de qué la fotografía? Parece ser un tema de representación y percepción.

Sin embargo, Ramos, quizás por su pertenencia al campo literario, habla sobre las carencias de la imagen al analizar las fotografías de Sebastião Salgado: “la precaria articulación entre imagen y palabra evidencia la necesidad de suplementar la necesidad de algo que falta, acaso una carencia de las fotos mismas”, esto para hacer referencia a los textos que se utilizan para “explicar” algunas fotografías de Salgado, como si tales adolecieran de un “algo” que sólo la palabra podría darle, que sólo la comprensión discursiva podría subsanar. Por eso las constantes reflexiones que han llevado a jerarquizar el código literario por encima del visual, presentándose como el único camino para extraer la potencia de la imagen, señalando una suerte de minusvalía. En el caso de Salgado es la fotografía la que acude a la palabra, pero cuando la palabra acude a la fotografía ¿no está también hablando de sus límites, su propia carencia? ¿No está también señalando la frontera infranqueable de su proceso representativo? ¿Qué le falta a la literatura que sí tiene la fotografía? Sobre esta pregunta volveré a lo largo de la investigación; sin embargo, intuyo que una de las primeras “faltas” de la literatura en relación a la fotografía es su relación con lo real. La fotografía, en palabras de Barthes, es el “esto ha sido”, en cambio, la ambigüedad que caracteriza al discurso literario hace que éste de descoloque en busca, quizás, de una “verdad” para mostrarle al lector devenido espectador.

Otro de los estudios actuales que presenta la posibilidad de hermandad de las artes con más rigor es *Mundos en común* (2015), de Florencia Garramuño, donde se expone la puesta en duda de nociones como lo *propio*, la *especificidad* y la *no pertenencia* de las artes contemporáneas a través de la idea de lo común como una apuesta por el ensanchamiento de los límites y el rompimiento de las grandes narrativas del arte. Dice “gran parte de las prácticas estéticas contemporáneas hacen destellar la emergencia de un saber de lo inespecífico” (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición), para hablar del rompimiento con la especificidad de los medios, soportes artísticos, formas del lenguaje preestablecidas, formas de organizar las propuestas estéticas y sobre todo la convivencia de los diferentes soportes artísticos como una forma de “cuestionar también la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación, hasta de la lengua, muchas de esas prácticas crean una noción de lo común” (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición) que es a su modo de ver “la gran conquista de la apuesta por la inespecificidad del arte” (GARRAMUÑO, 2015, cap.1, kindle edición). De ahí que en este trabajo Garramuño reflexione acerca de la obra de artistas como Rosangela Renno, Nuno Ramos, entre otros, quienes formulan en sus obras la idea de que los modos que conocemos para manifestarnos artísticamente pueden convivir y alimentarse en pos de un mundo en común.

Garramuño toma como punto de sustento teórico la explicación que Jean Luc Nancy da acerca de lo común: “la abertura del espacio entre seres y cosas y la posibilidad indefinida, tal vez infinita, de que ese espacio se abra, reabra, cambie, se modalice” (NANCY *apud* GARRAMUÑO, 2015, cap.1), que promueve el hecho de que lo común está siempre determinado por el movimiento, por el desplazamiento, por el hecho de que, en el caso de las artes, ningún soporte pueda

pertenecer, quedarse fijo, a una serie de condiciones que lo limiten a un lugar, nación o lengua, ni, en este sentido, a una forma de expresión artística. Instalaciones, libros-objeto, exposiciones con materiales diversos, y libros donde los autores incluyen fotografía son algunos de los casos que analiza la autora. Entonces, esta invención de lo común que nos ha proporcionado el arte contemporáneo quizás sirva para explicar la relación entre fotografía y literatura en obras cuya composición no se contempla la literatura como medio específico, propio, sino que sufre una expansión de sus límites y especificidad; sin embargo, habría que preguntarse hasta qué punto los distintos soportes del arte “pierden” su especificidad cuando se juntan; si, por ejemplo, cuando analiza la utilización de fotografías en *Nove noites* de Bernardo Carvalho, y dice que la fotografía le “agrega un elemento más de inestabilidad” (GARRAMUÑO, 2015, cap. 1), entonces ¿tal inestabilidad rompería necesariamente con su especificidad como literatura o solo la desplazaría al encuentro de lo “común”, del espacio donde ambas materialidades conviven y se relacionan sin perder su dimensión específica? Dejo abierta la pregunta.

Entonces, las obras que propongo estudiar, tal como los cuerpos siameses, dependen de sus dos ramificaciones para existir a plenitud. La dialéctica de su autonomía-dependencia es aquella que ofrece características y funcionamientos específicos de cada vertiente, pero también proporciona puntos de encuentro que devienen solidaridad y enriquecimiento mutuo, en mucha medida, dependiente para su existencia “útil”, productiva, significativa.

I. CUERPOS SIAMESES: DIAMELA ELTIT

Ahora bien, en nuestra literatura hispanoamericana hay varios ejemplos de autores contemporáneos cuyas obras propongo como fundamentales para articular la categoría del lenguaje siamés; en esta oportunidad me referiré a tres en específico: las de Diamela Eltit, Mario Bellatin y Eduardo Lalo. Me parece que estas voces construyen una armazón propicia, para pensar cómo dos materialidades distintas, cómo dos soportes artísticos distintos, confluyen en un solo cuerpo siamés que nace desordenando su propia naturaleza, que inaugura una pugna contra el orden de lo establecido, y contra sus propias limitaciones. Los temas que estos autores plantean son diversos (erotismo, ciudad, amor, locura, espacio público, cuerpo, identidad), convocan interpretaciones específicas, pero los une el empeño de llevar la literatura hacia sus fronteras, a fundar formas inéditas de enfrentarse al mundo a través del lenguaje, a tensionar la representación.

Diamela Eltit, junto a Paz Errázuriz, con *El infarto del alma* empieza a configurar los cimientos de la colaboración como forma de experiencia artística en la región. Este libro de difícil clasificación genérica entró en la escena literaria latinoamericana y se posicionó como una de las obras que más consecuentemente utilizó la fotografía para su propuesta estética. Para explicar la problemática naturaleza de este libro, Julio Ramos acude primero a la idea de que la literatura, frente a temas como la locura, se ensancha y atraviesa a su propio ritmo los “discursos cuadrículados de la modernidad. En los momentos más radicales de sus recorridos, también la literatura [...] transitará y cruzará los límites” (2012, p.115). El cruzamiento de los límites de la literatura es cada vez más común en la contemporaneidad: tal como dijimos con Garramuño, esto tiene que ver, como casi siempre, con la representación y sus (im)posibilidades, como aconteció

con las vanguardias. Pero esta vez, la literatura estiró sus propios bordes no para ensancharlos sino para atravesarlos y llegar a terrenos de otra materialidad, de otra índole formal, y establecer alianzas tanto estéticas como de contenido.

Para Ramos se trata de una lógica de economía: una economía entre las letras y las imágenes basadas en un “intercambio de dones. [...] implica una lógica de la suplementariedad, algo que se busca para llenar la carencia, que por lo tanto implica una forma muy básica de economía” (2012, p.159), la misma economía que tienen las parejas representadas por Eltit e Irrázurriz en *El infarto del Alma*: “él me da té, y pan con mantequilla. Lo cuido yo” (ELTIT, 1994, p.14). Comida por cuidado. Intercambio de dones. Dice Ramos que con la relación fotografía y literatura sucede lo mismo, la misma lógica de la pareja, de complementación de las carencias e intercambio productivo; habla de un “principio de solidaridad” que moviliza la juntura de ambos códigos y potencia la obra, en este caso de las artistas chilenas- hacia una sobredeterminación de las políticas de representación, y forman, pensando en comunión con Garramuño, un mundo en común, sin embargo, no despojado de su especificidad, porque fluctúan intactas las potencialidades estéticas y políticas de ambos códigos de cara al tema siempre complicado de la locura.

El infarto del alma comienza con una carta, desde una voz herida, desvencijada, que el lector podría atribuir a un personaje inspirado en algún paciente del psiquiátrico, pero la voz cronística de Diamela Eltit inicia en un “Diario de viaje (Viernes 7 de agosto de 1992)” con una frase sobre la cual quizás sería posible visualizar los primeros tejidos que unen a este cuerpo siamés. Dice: “Días antes he visto las fotografías. Ahora viajamos con Paz Errázurriz en dirección al hospital siquiátrico del pueblo de Putaendo” (1994, p.10). Esta voz en tanto cronista se devela sobre la noción de verdad, la misma atribuida (y problematizada) en el pensamiento sobre fotografía. Cuando Eltit confiesa justo en el inicio de su texto que ya había visto las fotos de personas sobre quienes se trataría su proyecto escritural confiesa también que su mirada está, de cierta manera, condicionada o sugestionada por la representación fotográfica de esos rostros, de esas personalidades, de sus historias. Así, el primer tejido que une a este cuerpo lo construye esa relación anticipada que liga la mirada de la escritora con la mirada fotográfica de Errázurriz cuya experiencia en el psiquiátrico era más extensa, por lo que su modo de ver a través del lenguaje fotográfico impuso, digamos, una ruta perceptiva:

Quando atravesamos la reja veo a los asilados. No me resultan inesperados sus cuerpos ni sus rostros (no me resultan inesperados pues ya dije que días antes he visto las fotografías) [...] ¿Qué sería *describir con palabras* la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado? (ELTIT, 1994, p.12, énfasis mío).

Un discurso consciente de que tiene en sus manos dos materiales: lo real y su representación fotográfica, donde además inaugura un pensamiento que atraviesa lo narrativo para desembocar en la reflexión casi teórica de la responsabilidad y alcance del lenguaje verbal ante escenas ya captadas visualmente. Qué sería describir con palabras es la primera pregunta que la interpela, que le recuerda su instrumento de trabajo y su posible escasez. Tal pregunta también revisita la antigua discusión bretoniana en cuanto a la capacidad descriptiva de las fotografías

por encima de la literatura. Eltit está amparada en su decir, su nombrar, pero también lo pone en duda, lo cuestiona:

Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra. Y cuando no cabe indagar en el desprestigio de esos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas *palabras insuficientes*, aparece la primera pareja de enamorados (ELTIT, 1994, p.16, énfasis mío).

Embiste la insuficiencia, ahí donde la palabra, incluso la poética, encuentra su zona conflictiva para nombrar: lo inefable. Este párrafo es decisivo para comprender la problemática de la representación. Son puestos en escena escritor, realidad y lengua. ¿Qué hacer frente a un paisaje humano que sobrepasa el orden, que interrumpe y descoloca los implícitos? Eltit, que se había anticipado al encuentro a través de las fotografías de Errázuriz, sucumbe a la inquietud del nombrar, reflexiona y sus primeras intuiciones certifican su angustia al depararse con dos certezas: ama las palabras, y son insuficientes.

Tal como puede percibirse una conciencia sobre las palabras, la escritora también desenvuelve una conciencia de la imagen. Eltit relata todo el viaje desde Santiago hasta Putaendo, y algo en especial se logra percibir en ese relato: la importancia que la narradora le da a la luz, advirtiendo ya el vínculo inevitable de su propia escritura con la diseñada por la luz: “Mientras viajamos, el paisaje se vuelve francamente cordillerano, la luz lo atraviesa todo cuando aparece el imponente edificio recortado contra la cadena de cerros” (ELTIT, 1994, p.10-11). Lo que la luz va dibujando con su imponente presencia, Eltit va advirtiéndolo sin discriminarlo. Al contrario, hace énfasis, lo describe, se fija especialmente en eso como en un intento de propiciar el juego solidario, observando al modo fotográfico que le ofrece su visión del mundo.

Leamos otro fragmento: “Cuando salgo de la oficina el mundo me parece partido en dos. Como si todo el mundo estuviera dividido en dos bloques, el personal y los pacientes. Un mundo quebrado que sólo permaneciera conectado por la luz que se filtra en las ventanas” (ELTIT, 1994, p.14). La luz que se filtra en las ventanas como puente entre dos instancias de existencia desiguales en su sentido político y humano. La luz como garantía de un posible lenguaje entre las partes de un “mundo quebrado” que cobra vida y sobre todo forma estética en la fotografía y en su constatación verbal. Y no solo existe mediante la fotografía, sino que además gana importancia. Ya Susan Sontag (1981, p.49) lo dijo: “Fotografiar es conferir importancia”.

II. BELLATIN

No es posible más hablar sobre literatura y otras artes y discriminar a Bellatin. Su obra es un puente necesario para transitar la ruta desde la modernidad hasta lo contemporáneo en el sentido de cómo su producción rescata y actualiza aquella tradición medieval para hacer una propia versión de los manuscritos iluminados. Repito: no es posible hablar de intersticialidad en Latinoamérica sin pasar por Bellatin. Sobre su obra son muchas las reflexiones, tantas que quizás estas breves notas estén lloviendo sobre mojado. Incorpora fotografías en buena parte de sus libros, por ejemplo en *Perros héroes*, *Lecciones para una liebre muerta*, y particularmente,

me resulta interesante la propuesta de su novela *Jacobo el mutante*, por su argumento intrínsecamente enrevesado, donde construye un relato en base a fragmentos de otro, no muy bien visualizado dentro del hilo narrativo, más bien insólito y oculto. Bellatin incluye en esta novela una serie de fotografías de Ximena Berecochea, dentro del texto y al final del mismo.

Enfrentarse al caso Mario Bellatin con respecto a la utilización de imágenes en sus obras es una empresa confusa y a veces no diáfana. Como lo observamos en *Jacobo el mutante*, las fotografías están dispuestas de forma tal que a primera vista pareciesen tener una presencia gratuita y quizás caprichosa por parte del autor, desprovista del usual registro fotográfico figurativo de la historia contada. Así, el primer atisbo de sentido que se nos ofrece es precisamente el que contempla la configuración de la fotografía como elemento que propicia una puesta en crisis del texto. Garramuño en sus *Mundos en común* insiste en que “las plataformas de Bellatin persisten entre literatura y otras artes, por un lado, y literatura y realidad, por el otro” (2015, último cap), proponiendo una obra que se relaciona con la realidad con tensiones en su plano estético, tensionando también la representación.

Junto con la primera imagen fotográfica están unas líneas iniciales: “Las figuras quedaron en suspenso. La piel de los hombres perpetuamente mojada. Un Golem. Una docena de huevos cocidos. No se produjo ninguna mutación. Tan sólo apareció la imagen de unas ovejas pastando en un roquedal” (BELLATIN, 2005, p.75). Una de las primeras intuiciones a partir de este fragmento sería la que nos acerca al misterio, que, en efecto, circundará todo el relato. Estas líneas vienen cargadas con una conciencia visual, palabras como “figuras”, “imagen”, dan la sensación de estar frente a un texto estructurado bajo las relaciones semánticas que promueven el código pictórico. Lo que inferimos que debería contener la fotografía que acompaña al texto serían íconos figurativos. Como lector domesticado, se está a la espera de una imagen ilustrativa, que refleje de cierta manera lo que el texto nos dice de forma directa, o viceversa. La espera es contraproducente, la imagen presenta un camino desértico que, si bien es una buena composición, no se conecta a lo presentado en el texto.

En todo caso, el efecto es contrario. Se produce una grieta de sentido, se apolotonan en la escena los límites entre ambas artes, se descoloca la percepción. Se podría pensar, afirmando la posibilidad de creación en los límites, una línea de relación siamés que en el caso de Bellatin se convierte en una de sus directrices creacionales, atravesando la tradicional forma de establecer puentes de contacto entre las artes y llevando el sentido hacia la correspondencia pero fuera del plano ilustrativo, sino más bien en el ámbito procesual, y en esa posibilidad de alimentar el código literario transformando las fronteras de lo inefable, expandiendo los límites, hablando desde ellos. Con Bellatin comprobamos la convivencia de las artes como un proceso de potente celebración del sentido, abstracto muchas veces. Es una extraña convivencia, sin mucha relación aparente, pero también sin guerra.

III. EDUARDO LALO

Toda la obra de Lalo se ha configurado sobre una estética de los lugares, con énfasis en San Juan, capital de Puerto Rico, creando una especie de mitología. Este empeño en reconocer e interpretar lugares y su relación con ellos es llevado al máximo punto en la novela (¿novela?)

donde (2005), obra que condensa la propuesta estética de Lalo y que me interesa en esta investigación por la incorporación de fotografías. Con esta obra, el autor funda una especie de categoría filosófica y política para hablar del lugar de origen, la identidad y las problematizaciones que ambos temas convocan. *donde*, sin tilde: adverbio de lugar. Las fotografías en este libro tienen una divergencia fundamental con respecto a *El infarto del alma* y *Jacobo el mutante*: son fotografías de su propia autoría. Es decir que su inserción en el texto obtiene otras significaciones pues, entre otras cosas, estabiliza la noción de autor en el texto.

Aunque en algunas entrevistas, Lalo haya expresado que plantea una convivencia independiente de la literatura y la fotografía, argumentando que ambos códigos caminan solos, me atrevo a decir que si hay un órgano unificador entre estos dos cuerpos para volverlo siamés es su reflexión sobre. Una de sus constates es la reflexión sobre fotografía que pasa por la reflexión sobre escritura y viceversa. Es sobre todo un gesto que ejemplifica/resume/contiene, el tenor ensayístico del libro pues si bien su propuesta artística es, mayormente, hermanar dos medios artísticos lo es también pensar sobre esa hermandad, lo cual es un gesto moderno. También, podría decirse, produce un pensamiento siamés que al mismo tiempo que vigila/bordea/construye ideas descriptivas y reflexivas sobre la escritura lo hace sobre la imagen porque, queda claro, las piensa como cohabitantes de su programa artístico.

“Pensar el donde, volverlo imagen” (LALO, 2005, p.25), puede ser leído como el *ars* poética de este libro, pues es su principal preocupación y su fin último. Me pregunto ¿en “imagen” estaríamos leyendo imagen literaria y fotográfica simultáneamente?: “¿Cómo fotografiar los guiones de la imagen? ¿Cómo fotografiar el malentendido y su mal entendido? ¿Cómo fotografiar la mirada?” (2005, p.26), se pregunta Lalo. Este fragmento aparece en las primeras páginas escritas del libro. Lo que me llama la atención en primera instancia es su preocupación por fotografiar los “guiones de la imagen”, pues está trayendo un símbolo del lenguaje escrito al mundo imagético, entonces esa pregunta se comunica con la angustia de la representación; el autor se plantea un proyecto discursivo que implica no simplemente hacer colisionar dos artes sin establecer comunicación entre estas, sino que le es imperativo vincularlas a través de sus propios códigos y modos. Desde esta secuencia de preguntas que se hace el autor también podría pensarse la antigua y vigente pelea de los signos.

Al preguntarse “cómo fotografiar” se está preguntando cómo lograr decir con la fotografía lo que (no) puedo decir con palabras, o, aun más, ¿es posible hacerlo?: “¿el silencio de una página, el silencio de una foto?” (LALO, 2015, p.31), ¿Qué no dicen el código fotográfico y el literario? Preguntas conducentes a respuestas opacas, donde el donde toma lugar como posibilidad, ese espacio que permite o reclama lo indecible, una lectura de “lo que está más allá o a pesar o en la sombra de las palabras” (LALO, 2015, p.31) ¿en la sombra de las palabras estará la fotografía, es decir, buscará Lalo en la sombra una escritura de la luz?

Estas breves anotaciones sobre lo que llamé el lenguaje siamés y algunas obras literarias que podrían funcionar como ejemplo para entender mejor tal categoría, son solo guiños a una comunidad cada vez más interesada en los saltos que hace la literatura hacia otras artes, y que en el caso particular de la fotografía aún nos deja perplejos a falta de claves de lectura y análisis. Aislar la palabra del territorio artístico colocándola como reina suprema en la representación nos coarta en la labor de entender los devenires de nuestra sociedad y cómo el arte,

sin jerarquías, pero sí con irreductibilidades particulares, se hace cargo de las contradicciones de lo real.

REFERENCIAS

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BELLATÍN, Mario. *Tres Novelas*. Salón de belleza, Jacobo el mutante, Bola Negra.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I. La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Buenos Aires. Taurus. 1989. Versión digital. Disponible en <www.geocities.com/nombrefalso>. Acceso em 17 jun. 2011.
- CARDOZA Y ARAGON, Luis. *El Río: Novelas de caballería*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CHEJFEC, Sergio. “La memoria disuelta en la literatura”. In: RESENDE, Beatriz (org.) *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- ELTIT, Diamela. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.
- LALO, Eduardo. *donde*. San Juan: Editorial Tal Cual, 2005. Mérida: Ediciones El otro el mismo, 2005.
- MONTALDO, Graciela. “Una literatura que lo puede todo”. In: RESENDE, Beatriz (org.) *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- RAMOS, Julio. *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2012.
- RINCÓN, Carlos. “Texto-imagen más allá de la comparación. Presentación”. Lima-Hanover: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XXVIII, 56, 7-17, 2002.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- VIDAL, Paloma. “Diálogos entre Brasil e Chile – Em torno às novas gerações”. In: RESENDE, Beatriz (org.) *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RECEBIDO EM 23/10/2019 E APROVADO EM 22/11/2019