

La resistencia de lo imposible (una introducción).

Miguel Dalmaroni (Conicet-Universidad Nacional de La Plata)

Este artículo conjetura posibles recorridos por la teoría literaria y la crítica literaria argentina que se ha ocupado de las relaciones entre literatura y visualidades; tomando un texto de Borges y una tesis de Barthes, encuadra el problema en una teoría de la resistencia de la literatura hacia la resistencia de lo visible a ser dicho en lenguaje (en términos de Paul de Man); ensaya una clasificación de los modos en que la literatura se articula con las artes visuales y –en general– con lo visible; y finalmente anticipa una presentación razonada de los cuatro artículos que siguen.

Este libro se escribió con la idea absolutista de que la imaginación crítica es puramente verbal. Con esa frase comienza el prólogo que Josefina Ludmer –una de las firmas más influyentes de la crítica literaria argentina hacia fines del siglo pasado– escribió en el año 2000 para la segunda edición de su obra *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Ludmer, 2000: 9). Quien recordara la primera edición, la de 1988, podría haberse sorprendido de ese inicio ya que la visualidad del libro era algo más que “verbal”: había incluido el facsímil de un recorte periodístico, y una página que combinaba cifras, flechas y otros signos *no verbales* bajo el título “Método diagonal de Cantor”. Ludmer misma recuerda esas y otras particularidades visuales de aquella primera edición en la última frase del prólogo del 2000: “Y para dejar que la imaginación crítica muestre su sustancia puramente verbal, he tratado de despojar esta edición de los números, letras y gráficos que abundaban en la primera” (12). Pero aun sin el énfasis de ese final, podríamos preguntar cómo alguna “imaginación” –crítica, literaria, filosófica o la que fuese– podría concebirse como “puramente verbal”. Ya en 1984, en otro prólogo a una segunda edición –la de su estudio sobre *Cien años de soledad*, de 1972–, Ludmer había anotado una preocupación parecida en la revisión de sus trabajos de años atrás: por rechazo hacia “un tipo de crítica judicial y sociológica” –escribe–, su lectura de la novela de García Márquez había procurado “reivindicar la lectura del texto singular y quizás su microscopía” (Ludmer, 1985: 9; destacado nuestro).

Sin dudas, y a la sombra tutelar de la lingüística, entre 1920 y casi hasta los años setenta, la crítica literaria fue en gran medida una práctica de lectura y escritura intensamente *textualista*. Desde los formalistas rusos hasta los estructuralistas franceses y la *nouvelle critique*, desde Roman Jakobson hasta Roland Barthes, podía parecer que ocuparse de la literatura desde un tipo de conocimiento organizado por las morales epistemológicas de la universidad o de “la ciencia” consistía en ocuparse de una cierta ocurrencia del lenguaje, de textos o –en otra variante– de una parcela del “discurso” o del “discurso social”. *La cárcel del lenguaje*, el título del marxista Fredric Jameson (1980 [1972]) sobre los formalistas y estructuralistas, parece un precedente, en este sentido, de las insistencias de Ludmer.

Sin embargo, ese mismo itinerario teórico-crítico (pensemos en la que seguramente es su matriz de mayor impacto y alcance, la saussureana) proponía desde sus comienzos remotos la inclusión de la lingüística en el conjunto mayor de una ciencia de los signos no solo verbales: la semiología, o la semiótica, operó de hecho como una antropología cultural de época que dejaba en manos de los prisioneros las llaves de la cárcel textualista. Desde el mencionado Barthes, que ya en sus *Mitologías* de 1957 ensayó una crítica ideológica de los signos de la cultura burguesa y –con las armas saussureanas de la arbitrariedad del signo y de las identidades por oposición y diferencia del sistema– escribió mordaces análisis de publicidades de detergentes, del Tour de France, de revistas de cocina, deportes populares, filmes comerciales sobre la antigua Roma, fotografía, teatro (Barthes, 1991); hasta Umberto Eco, que en 1962 se ocupó no del texto abierto sino de la “obra abierta”, una hipótesis que se proponía razonar tanto la literatura como las artes plásticas, la música o la arquitectura de un período del siglo XX, en consonancia además con determinadas orientaciones contemporáneas de las ciencias exactas y naturales (Eco, 1992). 1

La crítica literaria –o, para ampliar los alcances de la mirada, el pensamiento escrito sobre literatura– fue en casi todas las épocas intensamente permeable a esos pasajes, préstamos, conjunciones y encuentros. En un arco que va de la tradición del *ut pictura poesis* al comparatismo, y de este al estado posdisciplinario de los llamados “estudios culturales”, el tema que titula este dossier ha sido sin dudas una constante de las agendas teóricas y críticas. 2 Pero suponer que nuestro tema es una “cuestión”, como cuando se habla del “estado de la cuestión”, sería desconocer la vastedad proteica y la numerosa variedad de posibilidades y tradiciones a las que sería posible referirnos en una investigación necesariamente prolongada, colectiva y de largo aliento. Nos interesa, sin embargo, mencionar apenas algunos nombres claves de la biblioteca teórica que circuló en la Argentina, y –a modo de una primera orientación inevitablemente parcial– las firmas de algunas investigaciones críticas locales que se apropiaron productivamente de distintas zonas de esa bibliografía.

Hay dos ensayos de Walter Benjamin, muy citados por la crítica literaria y cultural, que abrirían una distribución posible de perspectivas: “La obra de arte en la era de su reproducción técnica” (2011) y “Tres ensayos sobre Julian Green” (1990, al que vuelvo más adelante). La imagen técnica, por una parte; la imagen como visión, por otra. Aunque los trabajos de real valor *crítico* no merecen ser rotulados en un polo taxonómico, en el campo de la imagen técnica, los escritos de Barthes sobre retórica de la imagen, cine, fotografía, *mass media*; los ensayos de Susan Sontag sobre algunos de estos mismos tópicos; los trabajos de Michel Foucault sobre *Las meninas* y sobre Magritte; las investigaciones de Gilles Deleuze sobre cine, y más recientemente las de Jacques Rancière también sobre cine y sobre artes visuales en general, se cuentan entre las lecturas más transitadas por los estudios literarios en la Argentina. Sobre relaciones entre literatura e imagen técnica, son importantes trabajos críticos como los de Alejandra Torres (2010) o Paola Cortes Roca (2011) acerca de literatura y fotografía, los de Gonzalo Aguilar sobre poesía concreta y sobre cine (2003) y los de David Oubiña sobre literatura y cine (2011), los de Claudia Kozak sobre “tecnopoéticas” (2012), los de Claudia Román sobre articulaciones entre escrituras e imágenes en la prensa ilustrada de América Latina (2011); en un sentido similar se orientan algunos trabajos de Adriana Amante, como “Iconografía sarmientina”, que revisa la literatura del siglo XIX incorporando el trabajo con fotografías, juguetes ópticos, planos, mapas, diarios (Brizuela y Amante, 2012). Los estudios

de Irina Garbatzky sobre la relación entre poesía y performance y sobre artistas visuales que escriben (2013) pueden emparentarse con los casos y modos de las artes en que se interesan Edgardo Laddaga (2006; 2010) y Graciela Speranza (2006; 2012), cada uno de los cuales desarrolla, desde hace algunos años, investigaciones que se adentran en las mutaciones, estados, condiciones y derivas recientes de la literatura y las artes en lo que sería el después del fin de la literatura y del arte. Speranza dirige, además, junto con el escritor Marcelo Cohen, la publicación periódica argentina más significativa para estos temas, *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, de entre las que comenzaron a editarse durante el primer decenio de este siglo.³ En ese conjunto de investigaciones acerca de las mutaciones y nuevos modos de las artes del presente, ubicamos también el libro de Florencia Garramuño sobre “la inespecificidad del arte”, que interroga entre otras cosas los contagios y desbordes entre literatura e imagen en fotografías, chats, blogs y documentales en América Latina (2015). En este contexto, hay que mencionar también que, en los últimos veinte años, la crítica literaria argentina ha entablado vínculos cada vez más productivos e intensos con historiógrafas e investigadoras del arte latinoamericano como Diana Wechsler, Laura Malosetti Costa, Andrea Giunta o Ana Longoni, en cuyos trabajos también hay aportes específicos para el estudio de las relaciones entre visualidades y literatura.

Las teorías sobre la imagen, la imaginación y lo imaginario (una familia de palabras que pueden remitir no obstante a conceptos muy diferentes) envían casi siempre, en alguna medida, a las tradiciones filosóficas sobre la vista, la mirada y la naturaleza de la percepción y la memoria; o sobre el aparecer en el contexto de la estética.⁴ De Platón a Lukács, es incontable, como se sabe, la bibliografía en la que –aun cuando su tema principal sea otro– despunta la prolongada controversia en torno de la figura del “reflejo” como descripción de la representación literaria, de la novela o del realismo. “Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino”: tal vez la frase de Stendhal en el prólogo a *Rojo y negro* sea la más fatigada (2002: 179), pero la equivalencia literatura-espejo fue usada por numerosos escritores, desde Cervantes cuando hace hablar a Don Quijote sobre la comedia, hasta Marcel Proust, para quien la obra de un escritor es “une espèce d’instrument optique” (1989: 489).⁵ Las teorías sobre la imagen, la imaginación y el imaginario pretenden evitar, en cambio, cualquier continuidad simple o directa entre lo que suponemos real, la percepción no solo visual, y las imágenes que compone la subjetividad, y de hecho abren la hipótesis discontinuista de una relación siempre fisurada, escindida de modo insuprimible entre lo visto y lo imaginado, entre la experiencia visual y lo decible.⁶ La traducción castellana de los ensayos de Jean Starobinski sobre el imaginario data de 1974. Pero antes, habían iniciado su paciente itinerario en las bibliotecas locales los textos de Maurice Blanchot, entre los que hay que mencionar aquí “Las dos versiones de lo imaginario” (2004: 243-252). Los textos de Blanchot tienen una presencia importante en los ensayos de Oubiña, en los de Silvio Mattoni, en algunos trabajos de Sergio Cueto y en la enseñanza de Alberto Giordano (aunque en estos dos últimos, menos ligados al problema de lo visual). Los trabajos de Gaston Bachelard (2000) sobre la imagen poética tuvieron mucha importancia para la construcción de una teoría del sujeto poético como sujeto imaginario por parte de Jorge Monteleone (2004), quien ha estudiado además los problemas de la mirada poética y de la imagen poética del objeto. En el ámbito de los estudios sobre poesía, Ana Porrúa también ha hecho un aporte especialmente significativo a las teorías de la imagen poética, no solo en sus trabajos sobre poesía visual y sobre el objetivismo argentino, sino también especialmente a través de una aguda relectura de las investigaciones de los formalistas rusos y de la figura crítica de las “caligrafías” (Porrúa, 2011). Otro conjunto de lecturas a destacar es el que se ha ocupado de la obra de Juan José Saer: Beatriz Sarlo escribió en un ensayo seminal titulado “Narrar la percepción” (1980); Gramuglio se ocupó del espacio y la espacialidad en Saer (2010); Dardo Scavino, del ver y el mirar, y de la ontología del “lugar” saeriano (2010); entre 2005 y 2012 publiqué varios escritos sobre las relaciones de la narrativa de Saer con la pintura (2005 y ss.). Sobre la “imaginación literaria” y la constelación de tópicos y problemas que se reúnen en torno de ella, en 2009 Daniel Link produjo una intervención original, que articula una variada y vasta biblioteca teórica, bajo el título *Fantasmas*. En el ámbito del hispanismo, cabe mencionar el detallado e informado estudio de Facundo Tomás (2005).

Mucho de lo señalado hasta aquí reenvía de diferentes maneras a los escritos del historiador y crítico de las artes visuales Georges Didi-Huberman. Fiel a una lectura constante de la obra de Benjamin, interesado de un modo selectivo y afinado en la teoría de los formalistas rusos, diestro en el aprovechamiento conceptual y poético del psicoanálisis, atento a determinados escritores y textos literarios, Didi-Huberman es un teórico de la imagen creciente e intensamente leído y citado por la crítica literaria argentina desde fines del siglo XX (1997; 2010). Sin dudas, su frecuentación ha acrecentado el interés hacia los lazos entre literatura y visualidades. Mucho antes, digamos desde mediados de los ochenta, buena parte de la crítica literaria argentina leyó los ensayos del narrador y crítico de arte John Berger, una rara avis (como suele pasar con los marxistas británicos) que sin dudas ayudó a renovar el modo de pensar estos problemas.

II

Por supuesto, las relaciones con lo visual y lo visible, con la imagen visual, con lo imaginable y lo inimaginable, son constitutivas de la literatura misma, desde siempre. Han sido siempre los propios poetas, narradores, dramaturgos, teatristas, coreógrafos, pintores, escultores, cineastas, fotógrafos o performers quienes han entreverado y aliado prácticas diversas. Y la historia literaria registra algunos momentos y contextos de intenso intercambio y cruce entre escritores y artistas visuales y plásticos. En un movimiento de retrospcción anacrónica como los que ha redimido Didi-Huberman, podríamos decir que las relaciones entre la literatura y el resto de las llamadas “artes” siempre siguieron una pulsión montajista, tuvieron siempre algo de excursión y de cadáver exquisito más o menos inadvertido o latente. En tal sentido, resulta productivo arriesgar que esa pulsión es algo así como un lugar común, que parece acrecentarse a medida que transcurren los siglos: algo de eso somos capaces de notar ya en cualquier descripción de la sensibilidad renacentista, de la imaginación romántica, sin dudas, y por supuesto del *modernism*, de las vanguardias y de los incontables experimentalismos del siglo XX.

A la vez, algunas de las firmas más canónicas de la poesía, la narrativa o el teatro han establecido hitos y tópicos hasta el presente definitivos para la teoría y la crítica acerca de las relaciones entre literatura y visualidades: Goethe y la afortunada figura de “las afinidades electivas”; Baudelaire y su doctrina de las “correspondencias”; Rimbaud y los parentescos entre vocales y colores; Mallarmé y la factura del “Libro”; el mismo Mallarmé, luego Apollinaire y más tarde el concretismo y la poesía visual dando relieve significativo a las mutaciones de los vínculos entre poema, usos del espacio en la página y tipografías; pero también la imaginación *teórica* de la ficción, como la imposible experiencia simultánea de todo lo visible en “El Aleph” de Borges, o en “El libro de arena” o en tantos otros objetos también imposibles en cuya visión algo se cifra o se pierde.⁷ La experiencia del aleph borgiano es inequívocamente una experiencia visual; el narrador no toca ni degusta ni huele ni oye: solo ve y siente –emocionalmente, digamos– lo que esa visión imposible le provoca. Mejor dicho, escribe que ha visto, escribe un relato cuyo enunciado principal es el verbo “vi”.⁸ La experiencia del personaje narrador ha sido visual, el recuerdo de la experiencia es por supuesto imaginario, pero la narración es verbal:

[...] empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es (Borges, 1974: 624-625).

A propósito, es Barthes, otra vez, quien nos permite advertir que el tipo de conjunciones como la que titula este dossier resultan de lo que él llama “la función utópica” de la literatura:

[...] la literatura se afana por representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. Que lo real no sea representable –sino solamente demostrable– puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo *imposible*, o que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). Ahora bien: es a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere, nunca quiere someterse. Los hombres no se resignan a esa falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje, y es este rechazo [...] el que produce, en una agitación incesante, la literatura (Barthes, 1993 [1977]: 127-128).

Si –como quiso también Paul de Man– lo que nombramos con la palabra “real” (o “mundo” u otras), es decir, si por tanto lo que suponemos ver e imaginar en verdad se resiste de modo irreductible a las pretensiones del lenguaje por representarlo (si lenguaje y mundo no son ni isotópicos, ni isomorfos), sucede no obstante que una cierta energía históricamente cambiante del lenguaje en cuyos ejercicios, sin embargo, reconocemos siempre *lo literario* se resiste a su vez a esa resistencia de lo imposible a ser dicho, nombrado, hablado o escrito (De Man, 1986). Al respecto, parece relevante recordar todo lo perturbador que resulta en Borges el temor y la repulsión recurrente de los espejos, que sin embargo su imaginación narrativa nunca abandona y de la que hace casi obsesión. La sola idea de la conjunción entre literatura y visualidades nombra una parte de esa resistencia –de esa negativa humana a resignarse– a la resistencia de lo imposible. Por eso el narrador de “El Aleph” advierte primero que “el problema central es irresoluble” pero pocas líneas después se resiste, no cede, escribe que “Algo, *sin embargo*, recogeré” y deja correr inmediatamente una enumeración imposible pero transcripta de lo que –dice y repite– “vi” (Borges, 1974: 625, destacado nuestro). Lo que los lectores imaginamos cuando Borges nos da a leer eso es lo que a continuación llamaremos *lo in-imaginable*.

Sobre esta discontinuidad insuprimible, en particular entre literatura y artes visuales, Carolina Maranguello recuerda –citando a Nancy y a Claudia Hammerschmidt– que la relación entre literatura y visualidades, a la vez que resulta constitutiva de la literatura y las artes, es a un tiempo proximidad y exclusión, atracción y repulsión, y que la diferencia, la heterogeneidad y la intermitencia caracterizan el vínculo. Cualquier cruce, cualquier encuentro es siempre, a la vez, resistencia al desencuentro constitutivo (Maranguello, 2012). En este sentido, y a la luz de lo que notábamos en un relato como el de Borges y en la tesis de Barthes, tratamos de ubicarnos en la matriz teórica que –en numerosas intervenciones que van de Homi Bhabha a Giorgio Agamben– hace del “entre” de la relación –el “entre” que tensa el (des)encuentro intermitente de una resistencia con la otra–, ya no mero conector gramatical, sino la clave de bóveda, el nombre mismo del problema.

III

Para disponer de un esquema preliminar y muy provisorio de las relaciones entre literatura y visualidad, se puede anotar una serie de distinciones, pensables en el territorio teórico que acabamos de ensayar.

Antepongamos una ineludible mención a lo que tradicionalmente se ha denominado *ecfrasis*: la representación verbal de una representación visual, de una obra de arte visual o de un objeto plástico, trátase de *Las meninas* de Velázquez (un objeto *real* que lleva ese título y que puede ser visto en efecto en un lugar que figura en los mapas) o del escudo de Aquiles forjado por Hefestos (que solo *existe* en la imaginación de quien escribió y de quienes leemos *La Ilíada*).⁹ La ecfrasis, claro, se superpone parcialmente con algunos casos de la clasificación que ensayamos en las líneas que siguen.

En primer lugar, la literatura leída como documento de cultura o como discurso que comunica ciertos contenidos, e incluso ciertas opiniones sociales, se refiere a lo visible: describe, explica, glosa o comenta lo visible. La obra narrativa de Juan José Saer, por ejemplo, está atravesada, desde su primer libro hasta el último, de voces de narradores y personajes que hablan y opinan acerca de pintura y de pintores, de escuelas artísticas o de obras visuales en particular.

En segundo lugar, por una parte, en la literatura hay representaciones de objetos, sucesos o circunstancias visibles; por otra, la literatura compone, inventa, ficcionaliza o imagina visibles y los representa verbalmente. Por supuesto, una vez planteado, este esquema –tributario del par *mimesis/poesis*– debe ser no suprimido (tiene una utilidad metodológica limitada pero la tiene, digamos), pero sí cuestionado: la teoría literaria –en mayor o menor medida, según unas u otras tradiciones– prefiere hablar de literatura solo cuando la representación –dislocada respecto de la notación reproductiva que transmite lo ya visto y efectúa el reconocimiento– se ha desplazado –no importa en qué medida– hacia la iniciativa *poiética*, creativa, capaz de producir –aun en el interior del curso de un reconocimiento– un visual incalculable, imprevisto y –por tanto– portador de incertidumbre. Hablamos de literatura cuando lo que usualmente llamamos representación funciona en cambio como un ejercicio emergente de imaginación de un visible in-imaginable (de un visible que era in-imaginable en la cultura y la lengua disponibles). En este sentido, la emergencia *poiética* abre el *entre* e interrumpe el transcurso.

A su vez, habría que desdoblar la conceptualización de esa energía *poiética* según sus efectos o resultados. Los fantasmas, espectros, visiones, apariciones o criaturas vistas en sueños que pueblan textos de Shakespeare, de Cervantes, de Edgar Allan Poe, de Bram Stoker, de Borges o de Julio Cortázar; las películas imaginarias que Manuel Puig compone en *El beso de la mujer araña* en parte con retazos y materiales del cine que ha visto (1976); la tela informalista de la pintora Rita Fonseca, que Saer inventa para que los dos protagonistas de su novela *Glosa* detengan su caminata ante la vidriera de una galería de arte: son visibles que nos es dado ver en lo que se presenta y ocurre en las historias escritas (1986). Pero además, esta dimensión *poiética* de la literatura tendría un segundo tipo de resultado: la obra –el poema, el relato, el drama, el libro– es un objeto compuesto que en cuanto tal sería ya no únicamente leído sino además visto, espacial y sensorialmente percibido. Diríamos, *incorporado*. Algunas referencias teóricas permiten aproximarnos a esta perspectiva.

Uno de los argumentos con los que Derrida insiste en su deconstrucción de “la tercera crítica” kantiana sostiene una suerte de artificio de esa filosofía y, más aún, la corporeidad –la materialidad tridimensional y volumétrica– de cierta literatura. Es posible recorrer el argumento derridiano en tres pasos. Uno es la detección del papel aparentemente marginal pero decisivo que el “como si” y la “analogía” cumplen en los esfuerzos de Kant para “cuadricular” la “analítica de lo bello” “por la analítica de los conceptos y por la doctrina del juicio” (Derrida, 2001: 86). “Violencia”, “dislocación”, “deterioro”, resquebrajamiento que resultan de esa “ocupación [analógica] de un campo no conceptual por el cuadrículado de una fuerza conceptual” (86): intento imposible, dice Derrida, de “detener la diferencia” y de “apresar lo heterogéneo” por el paso de una semejanza que Kant no problematiza ni justifica (90). Como si la “imaginación”, el “placer” y el “sujeto” fuesen pensables en términos de (mejor, como si fuesen imaginables semejantes al “entendimiento”, “conocimiento” y “objeto”). Un paso más del argumento, que no es otra cosa que una nominación crítica del primero, consiste en advertir que ese “campo no conceptual” que corresponde a las singularidades de lo bello es una “ficción teórica” (91): “lo teórico” kantiano tiene carácter de “fictura” (neologismo que González y Scavino traducen al español por “fictura” y razonan como “condensación de [...] ficción y factura”, en el sentido de ejecución de una obra) (63).

Finalmente, entonces, Derrida escribe que “podemos hacer como si el contenido de la analítica del juicio fuera una obra de arte, un cuadro” (84). Todavía más, Derrida ha escrito pocas líneas antes de qué clase de obra se trata: la tercera crítica kantiana es un “libro” y, en cuanto tal, “una especie de arquitectura”, pero considerada no tanto por una analogía con la labor del arquitecto, sino más bien con la actitud del usuario o del habitante: del que no está forzado a empezar por los cimientos y seguir un “ordo exponendi” hasta llegar al techo. Del mismo modo procedió Kant quien, de hecho –es decir, según el “ordo inveniendi”– “escribió su introducción después del libro”, el fundamento filosófico después de la crítica (61-62), el razonar no conceptual antes de la conceptualización que salió a buscar para encuadrarlo. Compuso, escribió, antes de cazonar y filosofar. Entonces: “Se debería poder comenzar por todas partes y seguir cualquier orden”. En el curso del texto de Derrida, esta explicación destinada a deconstruir las pretensiones kantianas por dar fundamento metafísico a lo estético está inmediatamente precedida de su modelo o su ejemplar de procedencia: se trata de lo que Derrida denomina “el objeto de arte espacial, comúnmente llamado plástico”, que “no prescribe necesariamente un orden de lectura. Puedo desplazarme delante de él, comenzar por lo alto o por lo bajo, a veces dar vueltas en torno de él”. Entre la pintura y la arquitectura, diríamos que Derrida está pensando en un modelo de arte espacial escultórico, es decir que sin excluir la plástica alcance las propiedades sensoriales de lo corpóreo. Ahora bien, ¿cuál es la articulación que permite a Derrida pasar de la plástica a la escritura y al libro? No siempre “el caso de los objetos de arte temporales (discursivos o no)” representaría un límite para el arte espacial –dice–, porque a menudo “cierta fragmentación, una puesta en escena espacial precisamente (una partición efectiva o virtual), permite comenzar en varios lugares, hacer variar el sentido o la velocidad” (61-63).

El argumento de Derrida, tanto como sus experimentos visuales con la escritura en el ensayo que comentábamos y en otros textos, remite a una variada red de poéticas y tradiciones críticas que han propuesto una caracterización espacial y plástica de la literatura del siglo XX. “Spatial Form in Modern Literature” y otros trabajos subsiguientes de Joseph Frank abrieron, como se sabe, una discusión en torno a la tesis según la cual no solo poetas, sino además novelistas modernos alejados de las formas de la narración tradicional, aspiraban a producir un efecto de espacialidad semejante al de las artes visuales (1945). Al retomar más tarde el problema, W. J. T. Mitchell desestimó la oposición espacial/temporal, hizo notar que las formas literarias siempre son espaciales, y propuso en cambio la distinción entre forma “lineal” y forma “tectónica”, una figura esta última que la literalidad y ciertos usos disciplinares de la palabra incitan a emparentar con los símiles arquitectónicos de Derrida (Mitchell, 1980). Sugerir que “literatura espacial” es una tautología, mientras se reserva para un tipo de narración la calificación de “lineal”, permitiría, a su vez, aprovechar algunas proposiciones de ese texto de Benjamin que citábamos antes, en el que figura precisamente su célebre apotegma acerca de lo que el arte hace: “Cepillar la realidad a contrapelo” (1990: 113). El ensayo de Benjamin en el que se incluye esa especie de definición prescriptiva procura caracterizar el arte novelístico de Julian Green, pocas líneas antes de señalar expresamente no solo que Green ha sido pintor, sino que además ha echado sobre los personajes de sus relatos la mirada propia de “un ojo [...] de pintor”. Lo que, a propósito de Green, Benjamin quiere destacar es, sobre todo, el espesor antidiscursivo de lo que para él merece, en literatura, el nombre de arte. En la noción de antidiscurso, la literatura de ningún modo es discurso, sino una energía o una fuerza que interviene la materia de los discursos: *interrumpe* el curso, suspende esa espacialidad lineal de la discursividad, de la narratividad y de la lengua misma que damos por natural, y manifiesta a la vez –si el arte alcanza a tocar el horizonte que Benjamin le prescribe– algo que no tenía lugar en los regímenes disponibles de sensorialidad ni de decibilidad. “Nunca ha estado la novela tan lejos del naturalismo como en esta obra [...]. El arte es duro. No quiere desarrollar ‘una cosa de otra’”, anota Benjamin. Por eso, la noción clave de la lectura benjaminiana de Green, lo mismo que en sus ensayos sobre Proust, es la de “presentización”. Como el “telar de las pasiones” que nos deja “mirar” el teatro de Meyerhold, como “la mirada que Pirandello arroja sobre los seis personajes en busca de autor”, para Benjamin la prosa novelística de Green de ningún modo “describe”, ni en ella nada “vive”; por el contrario, allí un “ojo” mira y presentiza “apariciones” que no han surgido de “vivencia” alguna sino de “una visión”. Lo presentizado, obviamente, nos pone en el *entre* del *dis-curso* porque es, en extremo, ajeno al discursar. Está eso y solo eso que, en una mera compostura de presente, se da en “visión”. Se diría un sensorial neto, que resulta no de una visualidad planística sino de “penetrar –anota Benjamin– hasta el fondo de las cosas” (1990: 112-114). El arte de la novela tectónica se aleja de la rutina maquina del “tapicero” que transcurre en la superficie del lenguaje, perturba el curso y propicia los recorridos multidireccionales de lo espeso; lo espeso –conviene advertirlo– como una im-posibilidad de lo sensorial, es decir, como un visible, un audible, un tangible del que no disponíamos en los posibles de sensorialidad. Para decirlo con ese Sartre fascinado por Van Gogh: se trata de la “figuración engañosa” capaz de “encarnar” un “mundo inmenso” en “el empaste”, en la “pasta espesa” del *Campo de trigo con cuervos* (1977: 288-289). Sartre, creo, quiere hacer explícito que la tela de Van Gogh es “engañosa” respecto de la ilusión figurativa y del régimen escópico, en un sentido próximo al de Magritte, que anota bajo el dibujo que “Esto no es una pipa”, o igual que Juan José Saer cuando en su relato “La mayor” insiste en que, debido al modo en que Van Gogh abre lo que creíamos haber visto o poder ver, allí ya no hay ni campo, ni trigo, ni cuervos.

IV

Preferí advertir recién aquí y no al principio que estas notas preliminares parten de algunas nociones y decisiones críticas sobre las que hemos ensayado conjeturas preferibles, por supuesto, pero que siguen en cierto modo funcionando como axiomas en la medida en que desarrollarlas o –en un impulso más ambicioso y quizás ya *inocente*– justificarlas, exigiría una labor que excede en mucho las posibilidades y los alcances del presente dossier. “Literatura”, “visualidades”, y la misma conjunción que aúna esas dos palabras, son las principales de tales nociones y decisiones. Es posible que hasta hace algunos años, un trabajo como este hubiese llevado un título diferente, más restringido, más determinado o menos abierto; por caso, literatura y artes visuales, o literatura y artes plásticas. De hecho, los cuatro ensayos que siguen hubiesen habitado sin dificultades bajo un título en el que la conjunción vinculase literatura y “artes”, como puede verse por los problemas y temas que proponen: ficción literaria y fotografía; vida literaria, políticas intelectuales y cine; poesía e imagen; poesía, artes visuales, artistas y editores en un contexto reciente particular. La preferencia, en cambio, por un título menos *disciplinario* o menos *clásico* intenta responder no a un abandono de la figura “arte” –que, como se ve, sigue interesándonos en lo conceptual y en lo terminológico– ni al relevo de saberes teóricos y críticos ya muy transitados con los que en cambio seguimos comprometidos (como podrá leerse en el dossier); la elección de “literatura y visualidades” se debe en cambio, en cierto modo, a la condición crítica de quienes escribimos aquí, a una sensibilidad presente que se sueña contemporánea, es decir *inactual*: la ambición de lograr un tipo de pensamiento crítico de alcance antropológico, pero también habitante de un “entre” inestable, capaz de ir y venir –desde un interés recortado pero abierto– por todos los saberes conjeturales que ese interés pueda articular (literarios, artísticos, filosóficos, retóricos, historiográficos, culturales...).

A partir de *Informe sobre ectoplasma animal*, un libro de 2014 que enlaza la ficción de Roque Larraquy con la obra visual de Diego Ontivero alrededor de la fotografía de fantasmas de animales, Paola Cortes Rocca analiza en su ensayo “Ciencia espectral” cómo cierto tipo de libro visibiliza creencias y presupuestos de ambas prácticas. Las fotografías de fantasmas proponen una figura ligada directamente a la imagen. Y, de algún modo, toda foto es una foto de fantasmas: muestra la apariencia visible de alguien o algo que ya no está. Escribir sobre fantasmas es hablar de lo visual y sus tecnologías. Cortes Rocca explora las dimensiones históricas y biopolíticas del problema, y cómo se entrama con títulos y momentos clave de nuestra historia literaria.

En “El noble experimento”, David Oubiña recupera las relaciones de Victoria Ocampo con algunos destacados directores de cine de los años treinta, y las circunstancias de un proyecto incumplido: producir en la Argentina, y sobre la Argentina, una película de Sergei Eisenstein. Oubiña muestra el modo en que Ocampo aunaba su interés en el espesor espiritual de la relación entre el individuo y el paisaje de grandes extensiones (con *Don Segundo Sombra* como su referencia literaria

principal) y una serie de películas sobre las que vuelve en sus cartas y otros escritos. Mediante esa conjunción que es una apuesta interartística, la directora de *Sur* convierte ese deseo en lo que ella sabe hacer: un proyecto de acción cultural concreta, en este caso filmar aquí una película como se las filma allá, e intervenir en el campo de la cinematografía nacional importando saberes cosmopolitas encarnados en un director de cine ruso, europeo o americano.

En "El movimiento de lo visible", Ana Porrúa prosigue la vasta labor de investigación sobre lo que ha denominado "caligrafías poéticas", una suerte de plástica de la imagen y del trazo. El desarrollo de estas figuras críticas –que reinventan una teoría de la forma– procura responder a la pregunta por lo que la poesía nos da de ver, cómo y con qué lo hace. Caligrafías son las imágenes de los objetos en el poema, su relación con la velocidad, el retardo o la mudez con que se nos presentan, pero también las texturas del fraseo. Buscando modos diversos de la tensión entre objeto y naturaleza, Porrúa analiza caligrafías románticas, modernistas, vanguardistas y objetivistas en la poesía hispanoamericana y del surrealismo.

Con una breve introducción escrita para este dossier, el texto de Irina Garbatzky es su prólogo al libro que compiló en 2013, *Expansiones. Literatura en el campo del arte*, [Rosario: Yo Soy Gilda Editora]. Nos interesaba rescatar ese texto y ampliar su circulación (que ha sido hasta ahora dificultosa y demorada) ya que explora y presenta, en las voces y escrituras de artistas rosarinos que escriben, materiales para pensar hasta qué punto buena parte de la renovación de la poesía joven de una ciudad en particular se está tramando en y por proyectos artísticos más amplios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Barthes, Roland (1991 [1957]). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1993 [1977]). "Lección inaugural", en *El placer del texto y Lección inaugural*, trad. Oscar Terán. México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1990). "Tres iluminaciones sobre Julien Green", en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, 105-124, trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, trad. Silvia Fehrmann. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Blanchot, Maurice (2004). "La dos versiones del imaginario", en *El espacio literario*, pp. 243-252, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Brizuela, Natalia y Adriana Amante (2012). "Iconografía sarmientina", en Adriana Amante (dir. de volumen), *Sarmiento*, 683-719, vol. IV de Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Claudia Kozak (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Cortes Rocca, Paola (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue.
- Dalmaroni, Miguel (2005). "La vuelta incompleta (una pintura) [sobre La grande]", en www.bazaramericano.com
- Dalmaroni, Miguel (2006-2007). "Notas de un profano en pintura (a propósito de La grande de Saer)", en *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, nº 10, verano, 6-9.
- Dalmaroni, Miguel (2010). "El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer". En Premat, Julio, Mondragón Juan C. y Reales, Liliana (orgs.), *Crítica Cultural/Cultural Critique*, a. 5, nº 2, diciembre, 129-143.
- Dalmaroni, Miguel (2011). "El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer". *Estudios*, Univ. Simón Bolívar, Caracas.
- Dalmaroni, Miguel (2012). "Pintura y poética de lo real en Juan José Saer: a partir de La mayor". *Colorado Review of Hispanic Studies*, nº 8-9.
- De Man, Paul (1986). "The Resistance to Theory". En *Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (2001). *La verdad en pintura*, trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Eco, Umberto (1992 [1962]). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Frank, Joseph (1945). "Spatial Form in Modern Literature". *The Swannee Review*, parte 1: 7/1, 221-240; parte 2: 7/2, 433-456; parte 3: 7/4, 643-653.
- Gabrieloni, Ana Lía (2009). "Literatura y artes", en Miguel Dalmaroni (dir.). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*, 117-139. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral.
- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: FCE.
- Gramuglio, María Teresa (2006). "Tres problemas para el comparatismo". *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XI, nº 12. En http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.202/pr.202.pdf (10/12/15).
- Gramuglio, María Teresa (2010). "Una imagen obstinada del mundo". En Saer, Juan José, *El entenado / Glosa*, 729-741. Poitiers-Córdoba: Colección Archivos-Alción.
- Jameson, Fredric (1980 [1972]). *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, trad. Carlos Manzano. Barcelona: Ariel.
- Laddaga, Edgardo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laddaga, Edgardo (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina (1985). *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Maranguello, Carolina (2012) *Configuraciones visuales en la poética de Silvina Ocampo. Pintura y escritura, conformación y descomposición subjetiva* (Tesis de grado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la

Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Mitchell, W. J. T. (1980). "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *Critical Inquiry*, vol. 6, n° 3, primavera, 539-567.

Monteleone, Jorge (2004). "Mirada e imaginario poético". En Sánchez, Ivette Sánchez y Spiller, Roland (eds.), *La poética de la mirada*. Madrid: Visor.

Nancy, Jean-Luc (2008 [2001]). *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: FCE.

Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.

Proust, Marcel (1989). *A la recherche du temps perdu*, t. IV. París: Gallimard.

Puig, Manuel (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.

Román, Claudia (2011). "De la sátira impresa a la prensa satírica. Hojas sueltas, caricaturas y periódicos en la configuración de un imaginario político para el Río de la Plata (1779-1834)". *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, n° 36.

Saer, Juan José (1986). *Glosa*. Buenos Aires: Alianza.

Sarlo, Beatriz (1980). "Narrar la percepción". *Punto de Vista*, n° 10, noviembre, 34-37.

Sartre, Jean-Paul (1977). "El pintor sin privilegios". En *Literatura y arte. Situaciones IV*, 281-289, trad. María Scuderi. Buenos Aires: Losada.

Scavino, Dardo (2010). "El ser de Saer". En Saer, Juan José, *El entonado / Glosa, 779-793*. Poitiers-Córdoba: Colección Archivos-Alción.

Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama.

Speranza, Graciela (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama.

Starobinski, Jean (2008 [1974]). "El imperio de lo imaginario". En *La relación crítica*, 143-205. Buenos Aires: Nueva Visión.

Stendhal (2002). *Novelas y relatos*. Madrid: Espasa Calpe.

Tomás, Facundo (2005). *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Torres, Alejandra (2010). *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Úbeda Fernández, M. Elena (2006). *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico* (tesis doctoral). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. Incluso en la divulgación de la intervención lacaniana, que durante esos mismos años atraía la atención de los debates universitarios en torno de la tesis –igualmente tributaria de Saussure– según la cual el inconsciente se estructura como lenguaje, parece que lo simbólico era parte de una herramienta teórica triádica que lo articulaba tanto con lo real como con una imprescindible teoría de lo imaginario. No obstante, a la vez parece preferible suponer que lo simbólico rige sobre lo imaginario, aunque no convenga confundirlos. Pues aunque la imagen no sea principal ni únicamente verbal, no podríamos darnos, no podríamos articular, en rigor, imaginación ni imágenes sin lenguaje (o, si se prefiere, sin *langue*).

2. Sobre "ut pictura poesis" y sobre las relaciones interartísticas como parte de un programa de investigación para el comparatismo, véanse la cuidadosa revisión y puesta al día de Ana Lía Grabrieloni (2009) y Gramuglio (2006).

3. *Otra Parte* publicó 30 números entre 2003 y 2014.

4. No podemos siquiera mencionar todos los precedentes importantes de este tema –por caso, Maurice Merleau-Ponty principalmente, Adorno, Heidegger, Sartre–, que parecen ciertamente innumerables. Entre las intervenciones filosóficas más recientes dedicadas específicamente a las relaciones interartísticas, véase *La musas* de Jean-Luc Nancy (2008).

5. El lugar común parece omnipresente: la cultura "occidental" o más o menos eurocéntrica se refiere al pensamiento o a la percepción como fenómenos casi exclusivamente ópticos; hablamos de "perspectiva", "punto de vista", "enfoque" o "mirada". Esta preferencia largamente dominante se vincula, entre otros factores, con la llamada "pulsión escópica" de la que se ocuparon la filosofía y, a partir de la atención de Freud al mito de Narciso, el psicoanálisis. Carolina Maranguello anota esta informada descripción del "régimen escópico": "En *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*, María Elena Úbeda Fernández hace un breve recorrido sobre algunas de las ideas más importantes sobre la visión para comprender su preponderancia entre los demás sentidos y señala que en general era relacionada con la clarividencia, con la luz como conocimiento y con la transparencia. Platón, por ejemplo, ordenaba el sentido de la vista en un primer lugar por ser el más "verídico" y fiel a la realidad. [...] Dentro del régimen escópico tradicional, la visión es el sentido menos corporal y más intelectual de todos y es el que provee una vía de conocimiento seguro, a pesar de que [...] dicho sentido sea el modo de aprehensión que permite más estrategias de engaño y manipulación sobre la realidad. "El régimen escópico [...] desmaterializa y descorporaliza la experiencia, anula el resto de los sentidos y empobrece la relación corporal del sujeto con el mundo" (Úbeda Fernández, 2006: 229). Según la estudiosa, recién a partir del siglo XX, con la crisis de la representación, se puso en cuestionamiento este régimen escópico y se comenzaron a producir obras que incorporaban otros sentidos y ampliaban la experiencia estética. En "Resistencia a la imagen", Hernández-Navarro también da cuenta de esta crisis del modelo escópico tradicional y subraya la importancia que la "desconfianza en lo visible" tuvo en su resquebrajamiento. (Maranguello, 2012)

6. Retomamos este punto al final del apartado II.

7. Por supuesto, aquí apenas apuntamos algunos casos de entre los que más nos interesan, de ningún modo se trata de una selección con pretensiones antológicas ni *representativas*, si es que algo así pudiera hacerse.

8. Es muy significativo que el aleph del cuento sea, al parecer, una máquina *puramente óptica*, un mero ojo: lo que da de ver es todo lo *real presente*. El aleph proporciona visuales, pero *no contiene imágenes pasadas*: no recuerda, carece de memoria; a diferencia del narrador, claro, que la necesita como al pretérito en que escribe.

9. Sobre la ecfra-sis (o écfra-sis), véase Gabrieloni (2009). La bibliografía sobre el tópico es copiosa, incluso en títulos recientes.