



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

19 | 2015

Visions du Sud : Université invitée - Santiago du Chili

Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin

Valeria de los Ríos



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/trans/1089>

DOI: 10.4000/trans.1089

ISSN: 1778-3887

Publisher

Presses Sorbonne Nouvelle

Electronic reference

Valeria de los Ríos, « Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin », *TRANS-* [Online], 19 | 2015, Online since 15 December 2015, connection on 13 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/1089> ; DOI : 10.4000/trans.1089

This text was automatically generated on 13 May 2019.

Tous droits réservés

Analogías: Fotografía y literatura en Mario Bellatin

Valeria de los Ríos

Literatura y fotografía en América Latina

- 1 *
- 2 La historia de relación entre literatura y fotografía en Latinoamérica es antigua. Desde su llegada al continente en 1840, la fotografía fue anunciada en distintos formatos, desde la crónica noticiosa hasta la carta privada. Tal como señalo en mi libro *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, la fotografía pronto comenzó a aparecer en escritos de autores como José Martí, Rubén Darío, Eduardo Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Clemente Palma y Roberto Arlt. De un modo referencial o ekfrástico, a veces nombrada explícitamente o sólo sugerida, la fotografía atrajo sobre todo la imaginación de los escritores a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, generando en ellos deseo y ansiedad. La fotografía, vista como cifra de la modernidad y producto de la ciencia y del progreso, era al mismo tiempo consignada como proceso vinculado a la magia, por sus oscuros poderes de duplicación (172-174).
- 3 No obstante, su aparición material, física dentro del texto literario, se desplaza hacia la segunda mitad del siglo XX, impulsada por las vanguardias históricas. Se suele señalar a *Nadja* (1928) de André Breton como la primera novela en incluir imágenes fotográficas. Los autores vinculados a la vanguardia –por ejemplo al Surrealismo–, fueron los primeros en mezclar sin jerarquías fotografía y literatura, hasta el punto de que críticos como Rosalind Krauss señalaron que la fotografía constituye el inconsciente del Surrealismo,¹ caracterizándose por su capacidad de generar extrañeza o distanciamiento.
- 4 En Latinoamérica, los primeros intentos de aunar texto y fotografía son tempranos y fugaces. Natalia Brizuela señala que a principios del siglo XX libros como *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Evaristo Carriego* (1930) de Jorge Luis Borges, incluyeron imágenes fotográficas en sus primeras ediciones, aunque

dichas imágenes fueron suprimidas en las ediciones posteriores (47-48). En 1937, Pablo Neruda publicó *España en el corazón. Himno a la gloria de un pueblo en la Guerra*, un poemario sobre la Guerra Civil Española con fotografías de Pedro Olmos; la edición de 1954 de *Alturas de Machu Pichu* (1950) de Editorial Nascimento, contiene 12 fotografías de Martín Chambi. Sin embargo, tal como afirma Brizuela, el gesto de Neruda de incluir fotografías en sus libros “muitas vezes funciona como marca referencial, e é talvez por essa facilidade de leitura que ofreciam, independentemente do texto literário mas também por sua força como âncora do verso, que seu uso foi sempre ‘bem-sucedido’” (52). (“muchas veces funciona como una marca de referencia, y es quizás por esta facilidad de lectura que ofrecían independentemente del texto literario, y también por su fuerza como un ancla del verso, que su uso ha sido siempre un éxito”)

- 5 También en Chile en 1952 una serie de autores entre los que se contaba a Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, realizaron una obra titulada *El Quebrantahuesos*, en la que unían fotografía y tipografía extraída de periódicos en un gesto claramente vanguardista.
- 6 En el ámbito latinoamericano, en 1965 Salvador Elizondo publicó *Farabeuf o la crónica de un instante*, novela en la que reproduce una fotografía que escenifica el procedimiento de tortura china llamada *Leng Tch'e*.² Dos años después Cortázar editó *La vuelta al mundo en ochenta días*, en 1969 *Último round* y en 1972 *Prosa del observatorio*, en los que incluye reproducciones fotográficas.³ En 1977 apareció *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, un trabajo singular y neovanguardista que utiliza la fotografía a la vez como material icónico y como concepto clave que estructura la obra.⁴ A partir de los años ochenta autores como Ronald Kay, Diamela Eltit, Edgardo Rodríguez Juliá, Raúl Zurita, Eduardo Lalo, Alexis Figueroa, Pedro Lemebel, Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni⁵ comenzaron a publicar trabajos que incorporaban fotografías. En la actualidad siguen editándose con asiduidad libros de esta naturaleza. Entre los autores se pueden citar a Mario Bellatin, Pola Oloixarac, Cynthia Rimsky, Carlos Busqued, Nuno Ramos, Hernán Ronsino y Valeria Luiselli, entre muchos otros.
- 7 El caso de Mario Bellatin es interesante por la insistencia en el uso de fotografías en su obra. En varios de sus trabajos, tales como *Jacobo el mutante* (2002), *Perros héroes* (2003), *Las dos Fridas* (2008), *Los fantasmas del masajista* (2009), *Demerol* (2009), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) y *El libro uruguayo de los muertos* (2012), se incluyen imágenes fotográficas y en la mayoría de los casos –salvo en *Jacobo el mutante*⁶ y *Demerol*⁷– la autoría de esas imágenes corresponde al propio autor. Esta práctica o procedimiento da cuenta de lo que autores como Graciela Speranza han llamado “fuera de campo”, Josefina Ludmer “literaturas postautónomas”,⁸ Florencia Garramuño “estéticas de la no pertenencia” y Natalia Brizuela una “literatura fuera de sí”.⁹ Según Speranza, partiendo del legado de Marcel Duchamp y “empujadas por el deseo de ser otro, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el fuera de campo una energía estética y crítica liberadora” (23). Partiendo de la idea de la división de lo sensible de Jacques Rancière, así como de la noción de la autonomía del arte y su especificidad de medio en Rosalind Krauss, Garramuño sostiene que en la actualidad aparecen “nuevos modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia y de especificidad, sustentándose en una radical deconstrucción de todo aquello que tenga ver con lo propio, lo específico, lo que se define por pertenecer, de modo cómodo y estable, a un medio, una categoría, o una especie” (WEB). Brizuela toma el concepto de “literatura fuera de sí” del libro del crítico

de arte Ticio Escobar, quien en *El arte fuera de sí* (2004) plantea la disminución del rol de la autonomía en el arte contemporáneo,¹⁰ complejizando la idea de artista/escritor asociada a Bellatin, cuya obra se instalaría en las fronteras entre la literatura y otras artes (Brizuela 13).¹¹

La fotografía en dos libros de Bellatin

- 8 En este contexto, me interesa reflexionar en torno al uso de la fotografía en dos libros de Bellatin: *Las dos Fridas* y *Los fantasmas del masajista*, que no han sido estudiados detenidamente en su incorporación de la imagen fotográfica. *Las dos Fridas* se presenta como un libro con una finalidad: “realizar una biografía para jóvenes de la pintora Frida Kahlo” (4), artista mexicana icónica de la que existen numerosos retratos, tanto fotográficos como pictóricos, estos últimos de su propia autoría. La biografía, descrita por el narrador de la historia, es un trabajo por encargo cuya escritura se presenta en el proceso mismo de ser comisionada:

Tengo pensado comenzar el relato situándome en la junta de trabajo con los editores que me comisionaron el proyecto. Es la primera vez que escribo por encargo, y no sé en ese momento si voy a ser capaz de cumplirlo. Una de las características de mi escritura es precisamente no tener una conciencia clara de los proyectos que esté por llevar a cabo. De alguna manera dejo que las palabras fluyan y que sean ellas las que marquen los límites y rumbos de los textos. Pero ahora me piden algo concreto. Hacer la biografía de alguien cuyos datos de vida son bastante conocidos. Lo único que solicité, luego de escuchar las condiciones de trabajo, fue una foto de la mujer a partir de la cual giraría la narración. (4)

- 9 De este modo, el relato en primera persona, más una biografía o una autobiografía (un relato referencial o autorreferencial), da cuenta de un proceso, en el que la fotografía es una especie de punto de partida y un eje organizador alternativo del relato. Además, es una presencia material, ya que en el párrafo anterior entre las frases “una conciencia clara de” y “los proyectos” se incluye una imagen fotográfica que ocupa gran parte de la página, de alguien que parece ser Frida Kahlo. La presencia de la fotografía irrumpe en el espacio de la página, se instala en medio de la narración sin un lugar privilegiado, sin espacios en blanco que la enmarquen, sino como una escritura más, tal vez una “escritura de luz”, tal como la etimología de la palabra lo indica. La imagen va siempre acompañada de una leyenda, o pie de foto, con una tipografía más pequeña y en otro color que dialoga con la imagen, a veces intentando fijar un significado que la imagen a todas luces no muestra, o agregando información adicional,¹² como una referencia a un fuera de campo espacial o temporal, que como lectores o espectadores no podemos ver.
- 10 En la página del frente –en la que aparece una fotografía de la Casa Azul–, el narrador relata que visitó varias veces la casa de Kahlo en Coyoacán, acompañado de una “cámara estenopéica, es decir, un instrumento de madera que en lugar de lente lleva una pequeña platina agujereada con la punta del alfiler” (5). Es interesante que el narrador-personaje acuda a un aparato artesanal, una cámara oscura con película, y que manifieste que con ella trató “de reconstruir en algo el espíritu de la época” (5). El recurso a una tecnología del pasado es un intento por acercarse a la época en que Frida Kahlo vivió. De la experiencia relata lo siguiente: “Realicé varias fotos. Deseaba ver si, después de revelar las imágenes, encontraba algo que no hubiera sido expresado por ningún biógrafo. La cámara de madera, la cual cargué con rollos de colores, captó distintas tomas de los jardines donde Frida Kahlo pasó buena parte de su vida” (5).

- 11 Al proceso fotográfico se le sigue atribuyendo un inquietante poder revelador. Se asocia a la fotografía con una capacidad para ver algo que los ojos humanos no pueden ver, con una promesa, algo lanzado al futuro, algo que está por aparecer en el proceso de revelado y que aún no está aquí¹³. Con ello se invierte el noema de la fotografía que, según Barthes, se resume en el carácter indicial de la fotografía ese “haber-estado-allí”, que tiene la fotografía como objeto terminado. En el proceso, el narrador decide enviar la fotografía entregada por la editorial a una serie de conocidos por correo electrónico. Como respuesta recibe datos sobre la pintora, que forman parte de su biografía y que son vastamente conocidos: que estuvo casada con Diego Rivera, que vivió en Coyoacán, que sufrió de Polio en la infancia, que tuvo un grave accidente en su juventud, que renovó el arte mexicano, que tuvo una activa militancia de izquierda, que sufrió operaciones dolorosas, que se hizo adicta al Demerol, y que tuvo una serie de amantes, tanto hombres como mujeres. La respuesta que más lo inquieta es que la mujer retratada en la fotografía estaba viva y que poseía un puesto en el mercado. Al respecto, el narrador señala: “No me pareció creíble la información que recibí sobre la supuesta existencia actual de Frida Kahlo atendiendo un puesto en el mercado, sin embargo me atrajo la idea de que alguien pudiera seguir vivo a pesar de su muerte” (7). El narrador vincula esta idea al pensamiento místico, que afirma que el tiempo es inmanente y que se viven todos los tiempos y los espacios simultáneamente, sin embargo, hay algo evidentemente fotográfico en esa afirmación, la idea de que lo fotografiado es *memento mori* (Sontag) y que la fotografía es una práctica fúnebre, que paradójicamente fija en un momento de tiempo algo que ocurrió (que está muerto) y que podemos observar en el presente.
- 12 De allí el libro transforma radicalmente su propósito original: el narrador declara que lo tentó la idea de hacer la biografía de una persona viva antes que de una persona muerta (8) y la página en que aparece esta única frase, que se estira para alcanzar un tamaño mayor, nos muestra una fotografía en color con la sombra de una mujer que *se parece* a Frida Kahlo, cuya leyenda dice: “Frida Kahlo paseando por las calles de su poblado de origen” (8). Hay en *Las dos Fridas* una clara ruptura con el modelo representacional de la fotografía y una adherencia, más bien, a un modelo analógico, argumento que desarrollaré más adelante. En primera instancia, me referiré al modelo representacional o referencial que la obra de Bellatin viene a desmontar.

La fotografía: entre copia y transformación

- 13 Anunciada oficialmente en 1839 en una sesión de la Academia de Ciencias de París, la fotografía pronto se convirtió en una herramienta útil para disciplinas tan diversas como el arte, la biología, la historia y la astronomía. El invento fue adquirido de inmediato por el Estado francés, el cual lo dejó a la libre iniciativa de quien quisiera explotarlo. En 1854 André-Adolphe Disdéri patentó las *cartes de visite*, una serie de 8 fotografías, cuya invención dio comienzo al definitivo proceso de democratización del descubrimiento.
- 14 Desde sus inicios, la fotografía hizo alardes de realismo. Henry Fox Talbot, la bautizó con elegancia poética como “pincel de la naturaleza”. En 1882, Alphonse Bertillon, jefe de Investigaciones Policiales en París, presentó un sistema de identificación criminal acompañado de fotografías. Así, éstas se convirtieron en evidencia, herramienta esencial para el trabajo policial y detectivesco. En 1901 Emile Zola se atrevió a decir que ya no era posible afirmar que se había visto algo, hasta que se lo fotografiaba, alterando con ello la definición misma de conceptos como realidad y realismo.

- 15 Durante el siglo XX, especialmente a partir del período de entre guerras, la fotografía llegó a ser el modo dominante más “natural”, transparente y directo de acceso a lo real. En *Camera lúcida* (1980), Roland Barthes sostenía que en una fotografía jamás se puede negar que *la cosa ha estado allí*. John Berger confirmaba esta idea al declarar: “A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su tema, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, *pertenece* a su tema de la manera en que lo hace la fotografía” (56).
- 16 Sin embargo, este medio privilegiado para la representación de la realidad fue cuestionado desde sus inicios por su capacidad para distorsionar lo real. La iluminación, el encuadre, el tipo de película, los filtros, el retoque, la doble exposición y el montaje pronto fueron utilizados para alterar los resultados fotográficos. En 1917 dos adolescentes inglesas convencieron a un importante grupo de personas —entre ellas a Sir Arthur Conan Doyle, autor de Sherlock Holmes— de haber sacado fotografías en *close-up* de hadas danzando. Expertos en fotografía avalaron que los negativos eran originales, y que en ellos no había sido utilizada la doble exposición. La verdad del inexplicable misterio de las hadas de Cottingley fue revelada años más tarde, cuando las jóvenes confesaron haberse fotografiado junto a imágenes recortadas de esos seres fantásticos.
- 17 En esta contienda, hasta la fotografía de guerra ha sido debatida. La famosa imagen captada por Robert Capa durante Guerra Civil Española, que retrata a un soldado cayendo durante el enfrentamiento, fue acusada de ser una mera escenificación, en parte por la proximidad con que fue capturada, el tiempo de exposición requerido para la toma y porque el autor tiene otra fotografía muy similar a esa. En el campo del arte, cuestionar el carácter realista de la fotografía se ha convertido en el tema mismo del arte. La artista norteamericana Sherrie Levine, por ejemplo, ha trabajado desde mediados de los ‘80 con la estrategia de la apropiación. Tomando fotografías, ha reproducido obras de artistas como Manet, Degas, Malevich, Schiele, Van Gogh, Klee y Duchamp, y de fotógrafos como Eliot Porter, Edward Weston y Walker Evans. Con este tipo de trabajo, Levine cuestiona el estatus realista de la fotografía, confundiendo hasta el extremo los conceptos de original y copia, de creación y reproducción.
- 18 En un artículo titulado “The Miracle of Analogy” Kaja Silverman¹⁴ va mucho más allá de cuestionar la relación entre copia y original y se propone releer el papel de la fotografía en la cultura. Para ello, parte dando cuenta del rol tradicional otorgado a la fotografía y a su dispositivo: la cámara como un aparato agresivo, un instrumento para disparar, capturar y representar el mundo. A menudo se ha transferido este poder a nuestra mirada: el hombre aparece como el centro de todo, cuya labor fundamental es la de conquistar el mundo como imagen. Según Silverman la discusión sobre la noción de indexicalidad de la fotografía (la realidad del referente como una huella que atestigua la realidad del pie que la forma) que viene de la definición de signo de Charles Sanders Peirce, se centra en el pasado: se presume que una foto análoga está ahí por un referente ausente, algo que ya no está ahí. Con ello se le da a la foto un poder de evidencia, en palabras de Silverman, la indexicalidad retuerce toda futuridad de la imagen, extinguiendo nuestro último principio de esperanza, de allí que la forma de entender de la fotografía no sea sólo un asunto estético, sino que además ético y político. Tomándose de textos menos canónicos sobre la fotografía como los de Oliver Wendell Holmes (y su ensayo de 1859 “The Stereoscope and the Stereograph”) y los escritos de Lady Eastlake —quien describe la imagen fotográfica como una imagen emergente, que nos aproxima desde el futuro—, Silverman sugiere que la verdad de la fotografía es reveladora en vez de

“evidenciaría”. Así, concluye que la fotografía es radicalmente anti-Cartesiana: nos muestra que allí hay realmente un mundo, que quiere ser visto por nosotros, pero que excede nuestra capacidad para conocerlo.

- 19 La fotografía nos muestra que el mundo está estructurado por la analogía, y para definirla la autora aclara que con ello no quiere decir parecido, equivalencia simbólica, adecuación lógica ni figura retórica (como una metáfora o un símil). Según Silverman, las analogías contienen diferencia y semejanza. El mundo es una totalidad intotalizable porque está en constante estado de transformación. La analogía previene que las cosas similares colapsen entre sí y se dispersen, es ontológicamente democratizante, ya que en ella todo importa: “Photography is able to disclose the world, show us that it is structured by analogy, and help us assume our place within it because it, too, is analogical (WEB)”.¹⁵ (La fotografía es capaz de revelar el mundo, nos muestra que está estructurado por la analogía, y puede ayudarnos a tomar nuestro lugar en él, ya que este último también es analógico)

Bellatin y la fotografía

- 20 Así, más que en su rol referencial, la fotografía en la obra de Mario Bellatin procede de modo analógico: no como metáfora (en la que un elemento reemplaza a otro en términos retóricos: la fórmula X en lugar de Y), sino que en una comparación, en que ambos elementos coexisten (X como Y). Por ejemplo, luego de que el narrador decide ir en busca de la segunda Frida, viva y con un puesto en el mercado en un poblado lejano, el narrador compra mapas y prepara su pequeño auto para el viaje. Decide llevar a su perro Perezvon y en la misma página que cuenta esto, introduce la fotografía de un perro bajo la que se lee “Cachorro de perro xoloixcuintle” (9). Se trata de una analogía que va del texto a la imagen, desde la autobiografía ficcional del narrador, a la imagen referencial de un animal. Luego escribe: “Al ver a Perezvon acostado junto a mi mesa de trabajo, pienso en la gran cantidad de perros que aparecen en la pintura de Frida Kahlo” (9). Según el narrador, Frida poseía varios ejemplares de xoloixcuintles.¹⁶ De allí en adelante, las analogías se multiplican: el narrador relata que escogió la raza de su perro pensando en una fuera de aquellos que hace más amables los trances finales y las enfermedades de sus dueños. Por eso lo bautizó Perezvon, como el perro que acompaña a un niño en su trance hacia la muerte en una novela de Dostoievsky. Este acompañamiento con el animal lo conecta con la historia de Frida: “Algo similar debe haber pensado Frida Kahlo al tener en la Casa Azul tantos animales”. Más tarde recuerda a su abuelo de origen italiano que, como Frida, sufrió la amputación de un miembro. Cuando la familia se cambió de casa, tuvieron que construir un aparato especial para poder trasladar al abuelo, del mismo modo que Frida viajó en un transporte especial, en el que iba acostada, a su primera exposición individual en 1953. Toda la ligazón entre los elementos es analógica y se va pasando de una historia a otra a partir de estas conexiones no siempre evidentes para el lector.
- 21 El narrador relata que para ilustrar su travesía en busca de la doble de Frida Kahlo, decide hacer un registro gráfico con la cámara de su infancia: una cámara Diana de plástico, un regalo de la Navidad de 1968, un juguete de difícil funcionamiento cuyas imágenes nunca había revelado antes.¹⁷ Se trató entonces, según él, de una especie de simulacro: “yo sabía que a partir de esa práctica estaba formando algo así como una realidad fantasma. Creaba la posibilidad de ir detrás de una especie de mujer muerta en vida” (10) El dispositivo técnico es un objeto anclado en su historia de infancia, que lo vincula a sus propios

recuerdos familiares, y que le permite establecer conexiones con la historia de una pintora famosa. Al mismo tiempo, la cámara es un juguete en cuyo correcto funcionamiento no se puede confiar. Se toman fotos en una cámara de niño sin tener la conciencia real de que se están tomando fotografías. Así, el acto de tomar fotos se convierte en un juego: se mira la realidad como si se tomaran fotografías, y si hay un registro efectivo no se espera de mucho de él. Sin embargo, la fotografía sigue manteniendo un oscuro poder revelador.

- 22 El narrador se interroga sobre la identidad de la artista, piensa en todo lo que la rodea, la atmósfera de su casa, su tipo de vida, su indumentaria, y se cuestiona sobre la verdad de la artista. Se pregunta si acaso no se tratará de una impostora o de una vida que no es más que una puesta en escena: “Ese límite –la ignorancia del otro a pesar de haber tocado puertas aparentemente íntimas– debe ser algo así como una superficie que delinea la totalidad de lo visible” (14). Así, hay algo impenetrable, inaccesible respecto a la identidad de otro: “Es posible que sólo sean manifestaciones de un más allá indefinido, que el ojo humano está incapacitado para captar. La cámara de foto, y más aún si se trata de una de juguete, quizá pueda descubrirnos algo” (16). Al observar las fotografías acompañadas de sus leyendas notamos que su relación no es evidente. Incluso, algunas de las imágenes ni siquiera pretenden ser referenciales, ya que el texto que las acompaña las vincula no a un referente, sino a un sueño, un poema, o a un fuera de campo al que es imposible acceder.¹⁸ Aquí las fotografías y sus leyendas se alejan de cualquier intento de anclaje, e incluso, de indexicalidad. Por otra parte, si observamos las fotografías, vemos que muchas de ellas están desenfocadas o parcialmente veladas, no tienen pretensiones artísticas ni de registro. Su uso responde más bien a la idea de juego, de proceso y de búsqueda. Su inclusión en un texto escrito se vincula con la idea de manipulación y montaje como procedimientos herederos de prácticas artísticas vanguardistas. Si bien forman parte integral del texto que leemos, también pueden ser vistas aisladamente, ojeadas y leídas sus leyendas, formando otro tipo de lectura en la que aparecen series: imágenes de imágenes de Frida Kahlo, cementerios y perros, espacios y personajes de la ficción, casi nunca identificados con claridad.
- 23 Muchos de estos procedimientos se repiten en *Los fantasmas del masajista*. Allí la historia se focaliza en un narrador a quien le falta un antebrazo y que ante los fuertes dolores acude a un lugar de Sao Paulo en donde le practican masajes. Allí su masajista favorito, João, le cuenta la historia de su madre fallecida, una famosa declamadora. En la novela no hay referencias ni a cámaras ni a fotografías, pero al final del texto hay una serie de 22 fotografías en blanco y negro y color, cuyas leyendas hacen referencia a la historia relatada. Otra particularidad del texto es que en él no hay ningún punto aparte, de modo que la historia se lee de manera continua e ininterrumpida. Esta idea de relato continuo está plagado de repeticiones, y reiteraciones, como si fuera una historia contada oralmente y registrada más tarde en el texto.
- 24 La historia es simple e hilarante. En ella se cuenta que la madre de João, una declamadora destacada que llegó a tener un programa de radio (20), se dedica a declamar no poemas, sino canciones populares de autores como Roberto Carlos, Odair José y Waldick Soriano. Para acompañarla, su hijo decide regalarle una lora. Al principio la madre no la mira con mucho aprecio, y dice que el animal ensucia, picotea y la imita. La madre debe –a pedido de su manager– declamar la canción de Chico Buarque “Construção”, pero la exigencia nunca termina por convencerla, ya que se trata de una canción difícil de comprender. Practica constantemente la canción, pero la repetición de los versos y las variaciones la

confunden. La madre sale a gira, no le va muy bien, pero trae de regalo para su hijo una contestadora automática para recibir los mensajes de sus pacientes. Al tiempo la madre muere. Sus ex colegas quieren hacerle un funeral a su altura y vestirla con una mortaja especial. Su hijo, en cambio, decide incinerarla. A los dos días del velorio, João regresa a su casa y se encuentra con la lora que ha pasado todo ese periodo en la oscuridad. Al destaparla, el animal no reacciona, pero luego se pone a hablar por primera vez. João le escucha dos frases: “no puedo más con el dolor” (64) –que probablemente el ave ha escuchado en las grabaciones de la contestadora– y, “Besó a su mujer como si fuese única” (64), que corresponde a un verso de la canción de Chico Buarque ensayada insistentemente por la declamadora, creando una especie de montaje oral, de carácter vanguardista. Así, la lora comienza a adquirir características antropomórficas, y la gente empieza a creer poco a poco que el fantasma de la madre se encuentra en el cuerpo del pájaro (68).

- 25 Todo el texto está repleto de referencias al cuerpo: a la corporalidad y a la ausencia de ésta, es decir, a la idea de desaparición. El dolor del personaje sin un antebrazo, que trata de ocultar su anomalía, como si se tratara de un dolor fantasma (28), y de otros pacientes, entre ellos, una mujer amputada que siente dolor en el miembro inexistente; o la necesidad que tiene el hijo de deshacerse del cuerpo de la madre (37), son signos que señalan esta presencia/ausencia corporal. También está la percepción que deja la desaparición de un cuerpo: tras la muerte de la madre, lo que queda en casa es su olor, que funciona como huella: un olor a agua de colonia y ungüentos medicinales (53). Vinculado a esto, aparecen las prótesis: la dentadura postiza depositada en el vaso de agua y la túnica que las colegas declamadoras le han fabricado a la madre para su morada final y que no llega a utilizarse. Todas estas alusiones se vinculan de manera oblicua con la fotografía, a la fotografía como huella o testimonio de algo que ya no está, es decir, resaltando su aspecto mortuorio o espectral. Del mismo modo, aparece el tema de la duplicación como motivo central, aunque se trata de otro tipo de duplicación no visual, sino sonora. La contestadora automática que la declamadora le regala a su hijo, es un claro ejemplo de esta noción de reproductibilidad. Incluso apunta en esta dirección la profesión de declamadora como una actividad que consiste en repetir oralmente y de memoria un texto escrito con anterioridad, como una imagen fotográfica que reproduce y permite circular un instante que ya no existe para la posteridad. La lora que le regala João a su madre y que termina por suplantarla imitando sus declamaciones y repitiendo frases y canciones completas, también es signo de reproductibilidad. Aquí la presencia del animal irrumpe en el campo de la representación, desestabilizando las nociones de identidad y de sujeto, nociones que Bellatin ha trabajado en otras de sus obras, como *Salón de Belleza* y *Perros héroes*.¹⁹

Conclusión

- 26 Las fotografías del libro, como las de *Las dos Fridas*, se alejan del paradigma representativo al estar acompañadas de textos que las alejan del referente e incluso de su indexicalidad. Por ejemplo, una fotografía en color de un agujero en el concreto tiene una leyenda que reza: “Lugar vacío dejado por la pierna mutilada” (75). Otra imagen evidencia el recorte que realiza el encuadre fotográfico y frente al retrato en semi-perfil de un hombre cortado a la altura del pecho, se anota: “Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo” (76). Otras imágenes aluden a una representación dentro

de otra representación, a modo de cajas chinas. Por ejemplo, acompañando un retrato de un joven aparece la leyenda: “Joven que asesinó a su tatarabuela dentro de una canción popular” (78), o frente a la imagen borrosa y fuera de eje de un edificio en blanco y negro aparece escrito: “Edificio del que cae el protagonista de la canción ‘Construcción’” (80). Sobre la imagen de un sujeto de espalda y sin camisa se lee “Espalda de João dentro del sueño”. El retrato bajo el que se lee “Lora que João le regaló a su madre” es, en realidad, la fotografía de un cuadro o dibujo de un loro o guacamayo.

- 27 Dos de las imágenes que aparecen en *Los fantasmas del masajista* –“Mortaja que las declamadoras ofrecieron a João” (85) y “Habitación de la madre de João” (88)– son versiones de fotografías que ya habían aparecido en *Las dos Fridas*: “Mortaja diseñada para el cuerpo de Frida Kahlo” (40) y “Vista de la habitación de Frida Kahlo” (33). Con esta reutilización se subraya el carácter móvil de los archivos fotográficos. Tal como indican Eduardo Cadava y Gabriela Nouzeilles en su introducción a *The Itinerant Language of Photography*, las fotografías con cada recontextualización y relectura, se redefinen y toman nuevas y expansivas significancias (17). Del mismo modo, se revela el juego que se establece entre el texto y la fotografía en dos casos en que la imagen podría leerse como referencial. La itinerancia de un libro a otro del mismo autor abre múltiples significados a una misma imagen, alejándose con ello de su intención meramente representativa.
- 28 En conclusión, la relación entre literatura y fotografía en Mario Bellatin está íntimamente emparentada con la noción de analogía: la analogía entre escritura alfabética y escritura de luz, la analogía entre biografía y autobiografía, entre objetos y circunstancias. Por ello, la fotografía que aparece incluida en sus escritos abandona conscientemente toda intención de referencia e incluso de indexicalidad, integrando al interior mismo de la relación imagen-fotografía la noción de fuera de campo. En esta relación improbable entre imagen y texto aparecen otras figuras, como la del animal y del fantasma que, como espectros, desestabilizan la noción de sujeto y de representación.

BIBLIOGRAPHY

Bellatin, Mario. *Las dos Fridas*. México D.F.: Editorial Lumen, 2008.

___. *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1989.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.

Berger, John. “Usos de la fotografía”. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Brizuela, Natalia. *Depois da fotografia. Uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nogueu. Río de Janeiro: Editorial Rocco, 2014.

Cadava, Eduardo y Gabriela Nouzeilles. *The Itinerant Language of Photography*. New Haven and London: Princeton University art Museum, Yale University Press, 2014.

Cortés-Rocca, Paola. "La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *el baño de Frida Kahlo*. Filología XLIV (2012): 121-138.

De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción: Museo del Barro y FONDEC, 2004.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.

Krauss, Rosalind. "Photography in the service of Surrealism". *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*. New York: Cross River Press, 1985.

Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras* 17 (2007). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> [Visitado el 22/11/2015]

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

Garramuño, Florencia. "Especie, especificidad, pertenencia". *emisférica* 10.1 (2013). <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e101-ramos-multimedia-ensayo> [Visitado el 22/11/2015]

Silverman, Kaja. "The Miracle of Analogy". *Nonsite.org*. Issue 11. Visitado el 23 de junio del 2014. <http://nonsite.org/feature/the-miracle-of-analogy>

NOTES

*. Este artículo forma parte del proyecto FONDECYT N° 1130363 (CONICYT, Chile).

1. (31). "In this way the photographic medium is exploited to produce a paradox: the paradox of reality constituted as a sign- or presence transformed into absence, into representation, into spacing, into writing. In this semiological move surrealist photography parallels a similar move of Breton's". ("De esta manera, el medio fotográfico se explota para producir una paradoja: la paradoja de la realidad constituida como un signo o presencia transformada en ausencia, en representación, en espaciado, en escritura. En ese movimiento semiológico la fotografía surrealista es paralela al trabajo de Breton")

2. En *Espectros de luz* hay un capítulo dedicado al análisis de *Farabeuf* y su relación con la fotografía.

3. Lourdes Dávila estudia la visualidad en la obra de Cortázar en su libro *Desembarcos sobre el papel*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

4. Ver "La fotografía como clave de lectura en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez" en *Espectros de Luz*.

5. Para más información sobre el uso de la fotografía en clave surrealista en Martínez, Zurita y Bertoni, ver Ayala, Matías. "The Photographic Legacy of Surrealism in Late Twentieth-Century Chilean Poetry". *Vivísmo muerto: Debates on Surrealism in Latin America*. Ed Ades, Dawn; Eder Rozencwaig, Rita y Speranza, Graciela. Los Angeles: J. Paul Getty Publications, 2012.

6. Las fotografías corresponden a Ximena Berecochea. Se trata de 26 fotografías en blanco y negro de un paisaje cercano a un lago, ya que las imágenes muestran un camino rural, pastizales y aguas, a veces con algunos objetos como diapositivas, un botón, una prenda tejida, una suela de zapato, un papel; o con elementos orgánicos como un caracol. La

primera y la última fotografía de la novela son las únicas acompañadas de una leyenda o pie de foto. Ninguno de estos textos tiene carácter referencial, es decir, el texto no se refiere a la imagen que lo acompaña.

7. Las fotografías son de autoría de Graciela Iturbide. El libro tiene dos títulos *Demerol sin fecha de caducidad* y *El baño de Frida Kahlo*. Cada libro comienza de un extremo distinto y están invertidos. *El baño de Frida Kahlo* contiene las fotografías de Iturbide, tomadas en el baño de la casa de Frida Kahlo en Coyoacán. Estas imágenes están presentadas centradas en la página y sin leyendas escritas de ningún tipo. Muestran objetos encontrados en el baño de la pintora, prótesis, afiches, pájaros disecados y la bata ensangrentada de la artista, entre otros, que apelan a la relación entre lo orgánico y lo inorgánico. La serie culmina con un autorretrato de los pies de la fotógrafa al interior de la bañera de Kahlo, como en la pintura “Lo que el agua me dio” de la propia pintora mexicana. Paola Cortés-Rocca ha realizado una lectura iluminadora del texto colaborativo en su artículo “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*”. Allí Cortés-Rocca encuentra en la fotografías de Iturbide una herencia del gesto Duchampiano del *ready-made*, pero con una diferencia: el corsé de la Kahlo no entra en el museo como objeto estético, sino que en un sentido fotográfico como índice de la vida de la artista (126), cambiando con ella la noción misma de “obra”. Siguiendo los lineamientos planteados por Reinaldo Ladagga en *Espectáculos de realidad*, Cortés-Rocca afirma que el horizonte de expectativas de la literatura latinoamericana contemporánea no está dado por la tradición de las bellas letras, sino que por el campo del arte. Según Cortés-Rocca: “el texto de Bellatin experimenta con los límites del soporte clásico de la literatura y a la vez, en el interior del relato, transforma a Frida Kahlo en frida kahlo, una artista postautónoma que más que producir obras, idea una ‘acción plástica’ y organiza un congreso de dobles de escritores, algo que fue también una intervención del mismo Bellatin. Así, Bellatin le atribuye al personaje su propia exploración sobre la figura del autor y su relación con la obra y su interés por ‘constatar lo que podría ocurrir con las creaciones una vez que estuvieran liberadas de sus autores.’” (132-133). Así, Bellatin juega con lo autobiográfico – un elemento muy presente en la obra pictórica de Kahlo- para señalar la muerte del autor y su supervivencia a través de distintos soportes materiales (Cortés-Rocca 133).

8. Ludmer señala: “Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como ‘novela’, y se reconocen y definen a sí mismas como ‘literatura’. Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad. Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro

que modifican los modos de leer. Podríamos llamarlas escrituras o literaturas postautónomas.” (WEB)

9. El 2014 la editorial Rocco (Brasil) publicó entre otros títulos *Depois da fotografia: Uma literatura fora de si* de Natalia Brizuela y *Frutos estranhos: Sobre inespecificidade na estética contemporânea* de Florencia Garramuño.

10. Escobar comenta: “El arte no puede prescindir de la forma; pero quizá pueda deformarla. O reformarla: eximirla de sus cometidos trascendentales, considerarla resultado precario de trabajo histórico, precederle fruto de contexto. La forma basada en la sensibilidad, el gusto y la belleza ya no sirve. Y ya no funciona la forma esencia previa, impresora de sentido; la forma como *eîdos* o *morphé*” (149).

11. Brizuela analiza detenidamente la novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y afirma: “Na obra de Bellatin, o dossiê fotográfico como parte da biografia de um personagem de ficção funciona como desestabilizador, e não como prova ou documentação de uma verdade exterior à arte. As fotografias operam ali como desafio à singularidade, como visualização da fratura de qualquer projecto de identidade, impulsionando uma descomposição de unidade. Não representa nada, mas estabelece um regime em que o livro –com seu dossiê fotográfico- é arte.” (18) (“En la obra de Bellatin, el expediente fotográfico como parte de la biografía de un personaje de ficción funciona como desestabilizador, y no como prueba o documentación de una verdad externa al arte. Las fotografías operan allí como un desafío a la singularidad, como la visualización de la fractura de cualquier identidad propuesta, impulsando una descomposición de la unidad. No representa nada, pero establece un régimen en que el libro –como su expediente fotográfico- es arte”)

12. Este tipo de relación que se establece entre imagen y texto es contraria al “anclaje” descrito por Roland Barthes en “La retórica de la imagen” (1982). Según Barthes, toda imagen es polisémica, pero la sociedad desarrolla técnicas para fijar la cadena flotante de significados, para no producir signos inciertos. Una de estas técnicas es el mensaje lingüístico que acompaña a la imagen. Su función de anclaje consiste en restringir los posibles sentidos denotados del objeto. Es un tipo de control. Así, el texto adquiere un valor represor, donde la sociedad pone su moral e ideología. (Barthes, 36)

13. En este sentido, se puede vincular metafóricamente este uso de la fotografía con el “inconsciente óptico” benjaminiano. Para Walter Benjamin los medios de reproductibilidad técnica como la fotografía y el cine amplían nuestro campo perceptivo y permiten ver lo que antes no se podía ver. Con técnicas como la ampliación o la cámara lenta, estos aparatos generan un campo visual que supera a la visión humana. (48)

14. Agradezco a Natalia Brizuela la generosa mención del libro de Silverman.

15. En *Las palabras y las cosas* Michel Foucault afirma que el poder de las analogías “es inmenso, pues las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas; basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones. Así aligerada, puede ofrecer, a partir de un mismo punto, un número infinito de parentescos” (30). Cita como ejemplo la relación de los astros con el cielo y de la planta y el animal (el vegetal es un animal que está de cabeza, con la boca —o sea las raíces— hundida en la tierra). Según Foucault la reversibilidad y la polivalencia le dan a la analogía un campo universal de aplicación. “El espacio de las analogías es, en el fondo, un espacio de irradiación. Por todas partes, el hombre se preocupa por sí mismo; pero, a la inversa, este mismo hombre transmite las semejanzas que él recibe del mundo. Es el gran foco de las proporciones —el centro en el que vienen a apoyarse las relaciones y de donde son reflejadas de nuevo.” (32). Resulta interesante que el mismo libro con que Foucault describe las analogías, es el

texto que comienza con la cita a Borges de la enciclopedia china en “El idioma analítico de John Wilkins”, donde la clasificación de animal (o más bien su imposibilidad) tiene un lugar central. Se trata de un intento por interrogar las condiciones de posibilidad del lenguaje y de las categorías en medio de un mundo repleto de diferencias. El primer capítulo está dedicado a un análisis epistemológico de “Las meninas” (1656) de Velázquez, que para muchos críticos y comentaristas tiene un carácter profotográfico (Batchen). Para Foucault, en el cuadro -y esto es válido también para la fotografía- el lugar desde el que se está mirando constituye un punto ciego: el sujeto de la visibilidad es invisible a sí mismo. Se trata de una doble elipsis: el sujeto (tema) elidido, es también el fundamento de la representación, el centro organizador, el logos, es decir el rey, alrededor de quien todos giran y a quien todos ven.

16. La asociación del narrador con su perro y de Frida con distintas especies animales es una constante en el libro. La presencia animal parece amplificar la identidad del sujeto, hacerla múltiple y liberarla de las constricciones (auto)biográficas tradicionales. Por ejemplo, se relata que Frida declaró que quería convivir con animales (34), entre ellos quería tener un mono, una guacamaya, un venado, un pavo real, iguanas y perros xoloixcuintle. En varias pinturas pintó al venado con su propio rostro.

17. Una explicación similar sobre el uso de una cámara de infancia aparece en *Biografía ilustrada de Mishima*.

18. Por ejemplo, podemos leer: “Casa que apareció durante un sueño donde el cielo se mostraba estrellado” (15), “Paisaje que puede representar la transformación que suelen sufrir ciertas almas” (17), o “Mujer extranjera que posiblemente sirvió de modelo al poeta T.S. Elliot para su poema” (20).

19. En *Salón de belleza* la presencia de los peces en el acuario funciona como una sinécdoque del moridero. Los peces nacen, mueren o son reemplazados por otros. Incluso, algunos son atacados por hongos. El acuario -una especie de heterotopía- adquiere con el tiempo una apariencia turbia, paralela a la degradación progresiva del salón. En *Perros héroes*, los treinta perros de la raza pastor belga malinois que entrena el hombre inmóvil son una especie de jauría en potencia, controlada únicamente por los sonidos imperceptibles que emite el amo. Los animales -peces o canes- en la ficción de Bellatin forman una unidad casi indistinguible con los humanos a los que se asocian, se funden o se fusionan con ellos, cuestionando y desmoronando una noción de sujeto convencional.

ABSTRACTS

This article constitutes an approximation to two novels by Mario Bellatin: *Las dos Fridas* (2008) and *Los fantasmas del masajista* (2009). Bellatin is inscribed in a tradition in Latin America that incorporates photography rhetorically and in a material way. His innovation resides in taking a distance from traditional models of photography as document or register (the notions of referentiality and indexicality of the photographic discourse). He can be located into an analogic vision of photography, one which points to the relationships between subjects and unexpected circumstances.

Este artículo es una aproximación a dos textos de Mario Bellatin que incluyen fotografías: *Las dos Fridas* y *Los fantasmas del masajista*. Bellatin se inscribe en una tradición que incluye en Latinoamérica la fotografía tanto retórica como materialmente. Su innovación consiste en alejarse de los modelos tradicionales de la fotografía como documento o registro (las nociones de referencialidad e indexicalidad del discurso fotográfico), instalándose en una visión más analógica de la fotografía que apunta a las relaciones entre sujetos y circunstancias a veces impensadas.

INDEX

Keywords: Photography and literature, Analogy, Mario Bellatin

Palabras claves: Fotografía y literatura, Analogía

AUTHOR

VALERIA DE LOS RÍOS

Instituto de Estética

Pontificia Universidad Católica de Chile

Ph.D. en Romance Studies de Cornell University, es Profesora Asociada del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha especializado en las relaciones entre tecnologías visuales y literatura, específicamente a partir del cine y la fotografía. Es investigadora en el campo de la cultura visual y en el área del cine chileno. Es autora de *Espectros de luz: Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (Cuarto Propio, 2011) y coeditora de *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar, 2010). Sus artículos han sido publicados en libros y revistas nacionales e internacionales.