

Ángel Esteban (ed.)

Literatura Latinoamericana y otras artes en el siglo XXI




PETER LANG

Ángel Esteban (ed.)

Literatura Latinoamericana y otras artes en el siglo XXI

Hybris: Literatura y Cultura Latinoamericanas
Vol. 1

Pintura mural en Ciudad de México (Fotografía de Ángel Esteban)

Este libro ha sido publicado por el Grupo de Investigación “Hybris. Literatura y Cultura Latinoamericanas”

(HUM-980) con la Ayuda Ramón y Cajal (RYC-2015-18632) del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación de España.

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG s.a.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2021

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique

www.peterlang.com ; brussels@peterlang.com

ISSN 2736-5298

ISBN 978-2-8076-1284-6

ePDF 978-2-8076-1285-3

ePUB 978-2-8076-1286-0

MOBI 978-2-8076-1287-7

DOI 10.3726/b17745

D/2020/5678/73

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

Índice

Contributors List	11
Hybris – Presentación	13

1 ANDAMIAJES TEÓRICOS: LA HIBRIDEZ POSMODERNA

1.1 <i>Ut alias artes poesis: de Simónides de Ceos y Horacio al hybris latinoamericano actual</i>	19
<i>Ángel Esteban</i>	

2 EL MUNDO DEL CINE EN LA LITERATURA ACTUAL

2.1 Intersecciones del cine y el teatro en México: un acercamiento a la obra de Gibrán Portela e Itzel Lara	49
<i>Gracia M^a Morales Ortiz</i>	
2.2 En busca de lo real maravilloso latinoamericano: De <i>El reino de este mundo</i> a <i>La forma del agua</i>	69
<i>Yannelys Aparicio</i>	
2.3 La vida dura en un puñado de fotogramas. Hernán Rivera Letelier y <i>La contadora de películas</i> (2009)	85
<i>José Manuel Camacho Delgado</i>	
2.4 La imagen literaria de la película china <i>Ángeles caídos</i> en la novela boliviana <i>Sueños digitales</i>	109
<i>Chen Lin</i>	
2.5 Sueños y alfileres: el cine en la obra de Santiago Roncagliolo	127
<i>Bojana Kovačević Petrović</i>	

- 2.6 Políticas de la intermedialidad en el documental cubano de vanguardia** 147
Santiago Juan-Navarro

**3 EL UNIVERSO DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS
 DE OBRAS LITERARIAS**

- 3.1 La experimentación y el lugar común: dos versiones de un asalto** 165
Laura Destéfanis
- 3.2 Adaptaciones al cine de las novelas de Isabel Allende** 183
Izara Batres
- 3.3 El Inca en la pantalla: las ficciones sobre el Inca Garcilaso y su llegada al cine** 207
José Antonio Mazzotti

**4 PINTURA, FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA, CIENCIA,
 NUEVAS TECNOLOGÍAS Y ARTES VISUALES EN LA LITERATURA
 LATINOAMERICANA**

- 4.1 Nueva poesía expandida. La palabra como zona de paso en el siglo XXI: de México a España** 223
Erika Martínez
- 4.2 Comparecencia pictórica de Reinaldo Arenas en el siglo XXI: la imagen eterna de sus retratos imaginarios en su obra de ficción** 241
Leonel Capote Hernández
- 4.3 El papel del arte en *La sed del ojo* de Pablo Montoya: Historia, cuerpo y trasgresión** 261
Virginia Capote Díaz

- 4.4 Ante la cámara, ayer y hoy: imagen y relato en/de Juan Carlos Onetti** 281
Ana Gallego Cuiñas
- 4.5 La fotografía en la fantasía científica uruguaya: Horacio Quiroga y Giselda Zani** 301
Jesús Montoya Juárez
- 4.6 Cabezas emancipadas o la identidad corporal fragmentada: figuraciones del cuerpo en *La comemadre de Roque Larraquy* y *La entereza* de Eduardo Rubinschik** 323
Daniel Nemrava
- 4.7 La arquitectura en la prosa de Mariana Enríquez** 341
Ilinca Ilian

4.4

Ante la cámara, ayer y hoy: imagen y relato en/ de Juan Carlos Onetti

Ana GALLEGO CUIÑAS

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador.

En este momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales

y sin las que cualquier construcción fotográfica quedaría necesariamente en una mera aproximación.

Walter Benjamin

La discusión crítica acerca de la prístina relación entre imagen y relato es ancha y dilatada en el tiempo, y en ella han participado intelectuales de la talla de Benjamin, Barthes, Sontag, Nancy y Berger. Pero no fue hasta los años ochenta del siglo pasado que empezó a adquirir mayor protagonismo en la academia, convirtiéndose en un área de estudio específica y prolífica –interdisciplinar y comparada–, que ha impulsado paradigmas como la teoría de la transposición (Nichols, 1981; Rosen, 1986; Virilio, 1994; Steimberg, 1998; Wolf, 2001), la iconotextualidad (Werner, 1996), la écfrasis (Orozco Díaz, 1968; Krieger, 1992; Monegal, 2000; Bou, 2001; Praz, 2007; Giunta, 2011), lo inter/transmedial (Debray, 1994; Manovich, 2001; Rajewsky, 2002; Werner, 2009; Martín Barbero 2003; Speranza, 2006; Miquel et al, 2017) y los *Visual Studies* (Heffernan, 1987; Jenks, 1995; Mirzoeff, 1999; Chaplin 1994; Thomas,

2001; Elkins, 2003; Dikovitskaya, 2005; Boido, 2012; Cámara y Koga, 2018). No pretendo dar cuenta en este trabajo del estado de la cuestión del debate creado en torno a la similitud o diferencia ontológica entre imagen y texto, sino desplazar a ese horizonte de disputa la ficción del escritor Juan Carlos Onetti, incorporando un elemento más a estas reflexiones: la problemática del valor del arte. El interés surge al albur de la publicación *Juan Carlos Onetti. Ensayo iconográfico* de 2009, dentro del marco de la celebración del centenario de su nacimiento, donde se exponen 300 fotos – la mayoría inéditas – del uruguayo, que nos invitan a repensar en el siglo XXI la naturaleza de la lógica imagen/retrato en su vida y en su obra. Mi hipótesis, fundada en Adorno (1972), es que si toda categoría estética encierra una dialéctica, el uso de la fotografía, como semiosis de la imagen, sirve para fijar una determinada figura de autor, además que para articular una poética basada en la técnica del secreto y en la imposibilidad –dialéctica– de llegar a la verdad a través de *lo real*, en sentido lacaniano. Son dos los conceptos teóricos que me sirven de hilo conductor para la argumentación: por un lado, el de anacronismo de Didi-Huberman (2006) –el relato oral como lo anacrónico y la fotografía como lo diacrónico/sincrónico– que entiende que toda imagen nos pone “ante el tiempo”, en un movimiento dialéctico donde pasado y presente coinciden. Por otro lado, el de secreto, que está en la órbita de Lukács (1971) y del formalismo ruso, como forma de evidenciar lo que no muestra ni lo social ni lo individual –el sujeto también es ideología–, y que solo puede ser develado por el arte, es decir, por la imaginación. Al cabo, el sentido último en Onetti siempre está en lo no dicho, en el vacío de información que nunca se cuenta al lector para cancelar la interpretación –que se aviene a lo factual, al documento– y hacer proliferar la ficción *ad infinitum* (Piglia, 2019). En esa dificultad de cierre se basa el valor –simbólico y material– de lo literario, frente a la representación fotográfica, epítome de la postulación positivista de la *verdad*.

De esta manera, este ensayo se estructura en dos partes: una primera centrada en una fotografía de Onetti como contrafiguración de sí; y otra dedicada a la figuración de un proceso narrativo contrarrealista en dos cuentos conocidos, “El álbum” (1953) y “El infierno tan temido” (1962), donde aparece la fotografía como clave de interpretación interna en el acceso a la *verdad*. Con la mirada puesta en ambos textos, enfrentaremos varios interrogantes: ¿existe una representación artística pura?, ¿todo lo narrativo no es visual, y, viceversa?, ¿una imagen vale más que mil palabras?, ¿qué dicen las imágenes de las palabras?, ¿cuáles son sus valores

materiales?, ¿puede tener la fotografía una función literaria? E incluso: ¿la fotografía comparte condición de posibilidad con la literatura? Más allá de intentar responder a estas preguntas, el objetivo último de las páginas que siguen es pensar el recurso ficcional de la fotografía en Onetti como una técnica que singulariza y problematiza su estética, al tiempo que sugiere una lectura política y material del valor de cierto tipo de literatura – que llamaré, siguiendo a Robert Kurz (2016), contrarrealista – en la sociedad tecnológica del capitalismo financiero.

1. Onetti fotografiado: la imagen autorial

Es célebre la fotografía del autor uruguayo en que apunta indolente a la cámara con una pistola. Pero, ¿qué dice (de sí) y qué hace Onetti exactamente con esa foto? Si leemos esta imagen a partir de la idea de “espectador emancipado” de Rancière (2009), de la mirada como un modo de acción, la foto de Onetti –su retrato (Derrida, 1993; Simmel, 2011)– se convierte en un artefacto deleuziano que construye una identidad, con la máscara del escritor que amenaza al lector, y un sentido autorreferencial, con el significante de su ficción policial. Si tradicionalmente el fotógrafo es el que funge de asesino, porque es quien dispara la cámara¹, Onetti invierte la mirada, como en un espejo, y *actúa* disparando *contra* la cámara, al fotógrafo y al espectador, amén de evidenciar la consabida relación entre fotografía y muerte, de la que hablaremos más adelante. A partir de este retrato criminal en que Onetti se interpreta como victimario, y no como víctima de una foto, perfila una figura de autor a la contra, subversiva y anacrónica, que interpela a su propia poética, en lucha epistémica con la *verdad* y el realismo. Con lo cual, es el relato el que da origen a la imagen fotografiada, al revés que en sus textos, como veremos, porque Onetti se ficcionaliza a sí mismo en esta foto para desestabilizar la operación técnica de captura de lo real y de la subjetividad que ejerce la cámara. Es más, no hay que olvidar que todo autorretrato “aleja la imagen de su eventual carácter de documento para aproximarla a una narración que no desdeña la posibilidad de lo ficcional, ya sea a través de deformaciones grotescas, torsiones expresionistas o planteos didácticos” (García, 2017, p. 264).

¹ Recordemos que Susan Sontag (1981) afirma que el uso de la cámara comporta una agresión.

Por otro lado, esa pose performática refiere a la del escritor desafiante, solitario, esquivo y ajeno a los medios de masas que circuló en la segunda mitad del siglo XX y que se perpetuó en el imaginario de los lectores. Aunque después de la aparición del álbum con 300 fotos de Onetti, editado por Claudio Pérez Míguez y Raúl Manrique Girón en el siglo XXI², esta idea se resemantiza, ya que ahí constatamos que dicha imagen responde a un ejercicio de actuación intencionada que el uruguayo pone en práctica frente a la cámara para imponer una figura de autor, y un modo de lectura de su obra. Sorprende, sin duda, el carácter natural, risueño y lúdico que hallamos en las nuevas fotografías íntimas, con amigos y familiares, incluidas en *Juan Carlos Onetti. Ensayo iconográfico* (2009), que cristalizan la diferencia entre la persona (retratada en el ámbito de lo privado) cercana y tierna y el personaje (retratado en el ámbito público) lejano y oscuro. No cabe duda de que Onetti se afanó en construir una imagen pública –que no es otra cosa que una contrafiguración de sí– que reproducía las características de su ficción: la de un hombre de silencio, duro, con tendencia a la síntesis, que pone en guardia e intimida a sus interlocutores. Por estas razones –y algunas otras– se promocionó muy poco y apenas concedió entrevistas, lo que reforzó esa percepción de inaccesibilidad del personaje y de la obra, hasta que se volvió más tolerante y permisivo en su exilio madrileño, al final de su vida. Precisamente, a propósito de una de las escasas conversaciones públicas que mantuvo, tumbado en la cama y parapetado en libros, Mauro cuenta la siguiente anécdota: “cada vez que intentaba hablar de su último libro, me apuntaba con el revólver calibre 38 –hermoso mechero que acaba de traerle Dolly como recuerdo de su gira musical por Suiza–. Obviamente me asegura que posee permiso para portar armas” (1999, p. 41). La descripción nos remite a la foto mencionada, que se antoja reveladora de su universo narrativo y de un concepto concreto de imagen: donde pone la mirada, apunta al sentido. Huelga mencionar su precisión absoluta a la hora de colocar palabras que evoquen mucho y susciten ambigüedad. Como él mismo arguye: “mi mejor ambición es conocer casi todas las palabras que están a mi disposición en el diccionario, que yo podría usar sin repugnancia [...] y emplearlas con tal exactitud que no admitieran sinónimos, y en el momento preciso. Esta ambición irrealizable alcanzaría, supongo, para llenar los años de vida activa de un escritor” (Mauro, 1999: 42). Esto

² El material fotográfico procede casi en exclusiva del archivo personal de Onetti, cedido por su viuda, Dolly Onetti, para la edición del libro.

se ilustra también en una escena de la novela *Cuando entonces* (1987), en la que Lamas comenta que su “escritorio ideal” debería tener una multitud de cajoncitos para archivar adjetivos, adverbios, sustantivos, etc. En este rubro, la palabra exacta tiene el poder de modificar un destino, como lo tiene una bala certera, del calibre 38, el más célebre y común en el espacio policial, tan caro a Onetti. Un calibre singular que produce una malla perforada por un millar de disparos, de vacíos de información que articulan “Una narrativa aposentada en un agujero cuya irresistible atracción gravitatoria nos empuja desde la oquedad de *El pozo* a la del húmedo nicho en ‘el cementerio marino’ de la última página de *Cuando ya no importe*” (1971, p. 24).

Pero el personaje Onetti no es un disparador cualquiera, es un francotirador que dispara con un fusil, desde un lugar oculto, al objetivo seleccionado en cada texto. La posición, la perspectiva y el pulso son cruciales. Al socaire de esta imagen/foto (autorial) funciona su literatura, fundamentada en la problemática de la resolución formal, en el modo en que los elementos del relato se trenzan en la narración mediante el desplazamiento y la arbitrariedad de los puntos de vista, subordinados a los enfoques de cada narrador. En su poética, las historias son abiertas, relativas y parciales, y la mayoría proceden de una imagen –objetivo– bien definida. Onetti apunta y dispara. Esto es, la imagen pone en marcha, valiéndose de la técnica del secreto, un mecanismo poliédrico de infinitas conjeturas, adivinaciones, especulaciones, deducciones y reflexiones que no hacen sino poner en valor la imaginación para armar el sentido de la experiencia, más allá de la verdad de los hechos.

2. La función de la fotografía en la ficción onettiana

Existe toda una constelación de estudios sobre el diálogo entre literatura y fotografía (Armstrong, 1999; Ortel, 2002; Thelot, 2004; Edwards, 2008; Montier, 2008; Cunningham et al, 2008; Brunet, 2009; Soulaiges, 2010; Brizuela, 2014; Russek, 2015; Montejo Navas, 2017); pero para el caso concreto de Onetti y de los cuentos que nos ocupan, contamos con escasos abordajes (Gallego Cuiñas, 2010; Diego Alonso, 2016 y 2019)³. En estos, se pone de manifiesto la función diegética que tiene

³ Las fotografías juegan también un rol crucial en cuentos como “La cara de la desgracia” o “Presencia”.

la fotografía en los relatos del uruguayo como disparador de la ficción. Así, la mediación fotográfica descubre la tensión entre imagen y relato, para convertirse en un dispositivo que opera como desencadenante de la trama. La imagen, su potencia dialéctica (Didi-Huberman, 2006), es la que precipita la narración, no como metáfora, sino como signo intermedial que devela la manera en que Onetti concibe la relación de lo literario con lo real. Es decir, hay un deslizamiento del hecho factual contenido en la foto –insuficiente para alcanzar la verdad– a la ficción que la explica, a los múltiples relatos necesarios para dar sentido(s) a una historia. Esta idea conlleva una política de la literatura, como la entiende Rancière, muy a fin a la neovanguardia de los años cincuenta y sesenta, que da cuenta de la crisis de la representación en el arte y del avance del positivismo. Como señala Alonso: “La realidad, para él, sólo cobra valor circunscrita dentro de los límites de la ficción; supeditada al despliegue de un imaginario que vive conflictivamente lo empírico” (2019, p. 4).

Por su parte, Onetti ya había declarado: “La mayoría de las cosas que he escrito han comenzado por una imagen que en principio no tenía sentido” (en Campanella, 2005, p. LXI). Imagen viene del latín ‘*imago*’, “figura, representación”, que procede a su vez de ‘*imitare*’, imitación de una figura real en un espejo, creación. No es casual que comparta raíz etimológica con “imaginar”, del latín ‘*imaginari*’, ‘representar idealmente algo, crearlo con la imaginación’. Entonces, una imagen es una representación, y la imaginación una acción mental que consiste en inventar, creando y re-creando imágenes. Dos de los relatos onettianos que mejor ejemplifican esta operación dialéctica de imagen/retrato son “El álbum” y “El infierno tan temido”. Repasemos ambos argumentos: en el primero, Jorge Malabia cuenta el recuerdo de la primera vez que vio a Carmen Méndez: “La vi desde la puerta del diario, apoyado en la pared, bajo la chapa del nombre de mi abuelo, Agustín Malabia, fundador” (Onetti, 2005, p. 175); y a partir de esa imagen se narra su historia con ella: “Yo sabía que no era por mí –y tal vez por nadie, ni siquiera por ella misma– que la mujer se había sosegado en la vereda, inmóvil y ocre en el centro de la tarde de domingo” (p. 176), que concluye con su partida y la donación de su legado: un baúl con fotografías y una carta. Imágenes que son la prueba de la veracidad de las historias de viajes extraordinarios (Escocia, Venecia, El Cairo, etc.) que Carmen le había contado –“nunca iguales, alterados, perfeccionándose” (p. 177)– mientras mantenían relaciones sexuales, y por tanto, de su incapacidad para la invención/imaginación. Fotos que revelan el secreto, encerrado en un baúl, de la mujer.

Son dos los movimientos que Onetti despliega en este cuento. El primero es de carácter retrospectivo y atañe al relato, al narrador, que se dispone a descubrir la historia de la mujer y el sentido que este otorga a dicha historia. El segundo movimiento alude a la lectura y a la problemática de la ficción, de sus límites y fronteras, por lo que las historias pierden su atractivo cuando Carmen Méndez deja de ser la inventora de cuentos –Sherezade–, para convertirse –álbum fotográfico mediante– en mera descriptora de la realidad y de su factualidad. La literatura por tanto tiene más valor –en un giro autónomo– que la experiencia vital, porque Malabia encuentra en esos cuentos la salvación, el sentido de la vida. Las fotos, como en el célebre ensayo de Barthes (1989), significan la muerte.

Algo parecido sucede en “El infierno tan temido”, solo que el procedimiento se exaspera. Esta vez, aparecen la foto y la carta al principio, no al final del relato: “La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre” (Onetti, 2005, p. 213), y también procede país extranjero, Brasil (luego llegarán más misivas de Lima, Santiago, Buenos Aires, etc.)⁴. Sin embargo, la imagen del autorretrato no es pública –de lugares y paisajes, como en “El álbum”– sino íntima, sexual, de la mujer con *otro* hombre:

Traía una foto, tamaño postal; era una foto parda, escasa de luz, en la que el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos, formando gruesas franjas indecisas, como el relieve, como gotas de sudor rodeando una cara angustiada. Vio por sorpresa, no terminó de comprender, supo que iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto. (Onetti, 2005, p. 213)

La foto la había hecho y enviado Gracia César, actriz joven que se casó con el viudo Riso, veinte años mayor que ella y periodista de la sección de deportes en el pueblo de Santa María. La motivación de tamaña crueldad –nunca explicitada en el texto, bajo la forma del secreto– es la ruptura que sobreviene cuando él se entera de que ella le ha sido infiel, o mejor: cuando Gracia le cuenta la *verdad*. Su venganza es el envío de esas fotos obscenas –como las cartas de Beatriz Viterbo–, no solo a Riso, sino a todos sus amigos y familiares. La fórmula va un paso más

⁴ Nótese otra diferencia: las fotos están hechas en ciudades latinoamericanas en “El infierno tan temido” y europeas en “El álbum”, como forma de reforzar el carácter exótico de lo lejano, de lo más lejano. Lo cercano es, sin embargo, prosaico.

lejos que en “El álbum”: traición (de Gracia, de Riso) + venganza (de Gracia)⁵ = muerte (de Riso). Pero no se trata de la muerte simbólica de la mujer, como le ocurre a Malabia, por la pérdida del atributo de la imaginación y su anclaje en la *verdad*; sino de la muerte de Riso, que se suicida cuando su secreto (el de la mujer) se hace público y una de las fotos llega a su hija, cuando se percata de que Gracia ha dejado de ser una subjetividad para transformarse en algo material, y que no va a dejar de actuar/representar(se)⁶ con *otros*, amén de cosificarse. Porque “la idea de la foto como huella o index que, por su génesis, certifica la existencia de lo que muestra, definiéndose como la huella física de un objeto real que estuvo presente frente al aparato fotográfico en un momento determinado de tiempo” (Alberdi, 2017, pp. 3–4). El infierno, que tanto teme Riso, es lo real, es el “ojo de la cámara”. La mimesis, la foto, es la muerte (Auerbach, 1996).

2.1. Fotografía, mujer y ficción

La mujer cumple un rol esencial en los textos de Onetti – desde *El pozo* –, como resorte de la imaginación y de la ficción, que pasa de objeto de deseo a motor del relato (López Martínez, 2008). En efecto, la mujer es el revulsivo que propicia que tanto Jorge, como Riso, puedan escapar de las limitaciones del tedio cotidiano de Santa María, es el sujeto extraño/extranjero que tiene la experiencia (de sexo, de historias) y que rompe el “estado existencial básico” (Aínsa, 1971, p. 93) de los personajes masculinos. Primero, a través del deseo erótico (ellas son las que enseñan), y luego a través del deseo de escuchar sus historias lejanas (las dos son viajeras), que permite a los hombres tener experiencias –vitales, literarias– nuevas. La mujer se equipara pues al deseo de ficción, evasión, aventura e imaginación; en definitiva, a la experiencia de la lectura, que se practica en privado⁷, como las posturas que Gracia le muestra a Riso,

⁵ Malabia no puede vengarse, en todo caso, es Carmen, como Gracia, la que se venga.

⁶ Sobre la ligazón entre fotografía y teatro sostiene Alonso: “Las escenas representadas en las fotos son ofrecidas como reales, pero quien se enfrenta a ellas percibe una dualidad o disyunción entre lo real y lo ficticio, pues recuerdan que eso que se da a ver allí no es más que una actuación, esto es, un trabajo realizado sobre la cruda realidad. *Mise en scène* deliberada en que la actriz Gracia César parece recordar el vínculo esencial que liga el teatro a la fotografía” (2019, p. 5).

⁷ Aínsa señala que los proyectos y deseos de los protagonistas de Onetti, “tienden a centrarse en los lugares donde el protagonista cree que pasan cosas y donde se

o como un niño⁸ cuando la madre le cuenta un relato de hadas (Tholoniati, 2001). Las fábulas que Carmen cuenta a Jorge, al igual que las cartas interminables que escribe Gracia cuando está lejos de Riso, operan a la manera de *Las mil y una noches*: lo importante es el efecto, no el contenido⁹, hasta el punto de que para Malabia, por ejemplo, es incluso más satisfactoria la experiencia ficcional (simbólica) que la sexual (material)¹⁰. Porque el vínculo del narrador con la mujer es de oyente/amante: “ya no me interesaba leer ni soñar” (Onetti, 2005, p. 178). De este modo, la oralidad, la anacronía de “contar el cuento” (Ludmer, 2009) termina reemplazando a la lectura: la mujer es la literatura.

Sin embargo, en las dos obras, la atracción y fascinación por estas mujeres acaba en engaño. Ambas tienen un aire de misterio y de locura que es una forma de evasión y de incompreensión, porque el lenguaje de los locos es como el lenguaje de los sueños, inenarrable. La locura, como señaló Ludmer en su afamado ensayo sobre Onetti, es el corte más radical con lo real (2009, p.20), el estado antinormativo por excelencia. Además, están fuera de Santa María, en contraposición a sus parejas, que están dentro, aunque se sientan fuera, diferentes –más Jorge que Riso, por la juventud– al resto de personajes del pueblo¹¹. Asistimos, pues, a una polarización entre la figura de la mujer y Santa María, dado que el pueblo es presentado como el lugar de lo envolvente, de lo estático y de la rutina. De esta manera, la mujer supone “un puente, una salida, un principio” como en “El álbum”¹²:

supone que está el centro del cual el ámbito rioplatense no es más que su orilla sucia de desecho” (1970, p. 77).

⁸ Jorge Malabia es una adolescente.

⁹ Véase Mark Millington (1993), “Snapshots from beyond masculina desire: ‘El Álbum’ and ‘El infierno tan temido’”.

¹⁰ Se encuentran en un hotel, que es la localización temporal por antonomasia: la del viajero.

¹¹ Sostiene Aínsa: que en los personajes hay una vocación de soledad y una huida en el tiempo: “se sumergen en recuerdos, en deformaciones fantasiosas del pasado o se proyectan hacia delante en vagos e irrealizables planes, pero siempre trascendiendo su tiempo presente, huyendo de los compromisos a lo que lo inmediato los obliga” (1970, p. 73).

¹² Millington matiza: la mujer es “a feeling of need and love in the male character coupled with a profound fear and insecurity about the consequences of an independent woman character’s power and sexuality” (1993, p. 45).

Yo estaba hambriento y mi hambre se renovaba y me era imposible imaginarme sin ella. Sin embargo, la satisfacción de esta hambre, con todas sus pensadas e inevitables complicaciones, se convirtió muy pronto, para la mujer y para mí, en un precio que necesitábamos pagar. (Onetti, 2005, p.181)

Tanto Risso como Malabia se alimentan de la palabra –como el almacenero de *Los adioses*¹³–, de mujeres extrañas, por eso cuando estas mujeres dejan de simbolizar la ficción y se transforman en materialidad prosaica, sobreviene el corte, la muerte. El desplazamiento del no decir, consustancial a la técnica del secreto, al decir precipita en Onetti el final del relato. El objetivo es claro: poner en valor la ficción, en un momento histórico de avance cientificista y tecnológico del capitalismo, que orilla el trabajo artístico. Explica Ludmer: “La ideología burguesa considera trabajo productivo sólo al que rinde plusvalía; la literatura, en el interior de este postulado, aparece como un trabajo improductivo y debe relegárselo a una zona específica: la de los ancianos, niños, locos, marginales. Ellos detentan cierto rasgo “inefable”, cierto misterio “espiritual”, cierta “verdad” que la ideología les atribuye para justificar su existencia” (2009, p. 126). En rigor, la locura en Onetti no solo está asociada a la mujer, sino a la ambigüedad y al secreto; a la idea misma de literatura no normativa, es decir, contrarrealista, anacrónica, que él mismo predica. Por ese motivo, Risso no tilda de locos –como el resto del pueblo– los actos de Gracia, porque sabe que la mueve la cordura del rencor y la venganza, la representación de la materialidad de lo real. Del mismo modo que Malabia no perdona que Carmen no esté loca y haya contado la *verdad*. En los dos casos, las fotos son la prueba material que clausura el relato simbólico.

2.2. Fotografía, secreto y verdad

Mil palabras valen más que una imagen. La representación verbal produce una miríada de representaciones visuales. Pero en fotografía, la visibilización de lo real es contraria a la éfrasis, es decir, disminuye las posibilidades de la imaginación y la expansión retórica, aunque siempre

¹³ En ese “juego de la piedad y la protección” que plantea Onetti en *Los adioses*, el único objetivo del almacenero es adivinar, narrar. Es decir, eso que no sabe, que se omite, lo que dejaron y vienen a buscar es lo que se convierte en elemento de narración, lo que prende la llama de su imaginación, lo que se desea conocer. El lector no puede precisar la pertinencia o validez de estos juicios, pero en el transcurso de la narración va teniendo constancia de que el almacenero también está solo.

se necesite del relato para acceder al sentido. ¿Por qué? Porque depende íntimamente de lo real visible. Su materia prima es la realidad, la *verdad*, lo cercano (el sexo) y lo lejano (los viajes). Se define por su “perfección analógica”, como habría de sugerir Barthes (1989), debido a que su mensaje se constituye en el nivel de la denotación, reproduciendo la presencia del objeto y dando testimonio de él¹⁴. Esa es la tragedia a la que se enfrenta Jorge, al final de “El álbum”, cuando descubre el contenido de la maleta¹⁵: un puñado de fotografías que representan lo real, la crudeza de que esas historias *increíbles* era ciertas. Para él, esas imágenes “hacían reales, infamaban cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché” (Onetti, 2005, p. 188). Y ese es también el drama de Risso, porque la fotografía aquí es un efecto, no una causa; una condición temporal, documental y factual que se convierte en espejo de su frustración, de la desnudez a la que es expuesto públicamente. Después de ese gesto, ya no hay salvación. Ni ficción.

Asimismo, la fotografía se asocia a la memoria y al recuerdo. Gracia, la primera vez que se separa de Risso quiere una foto de él para recordarle, y le manda cartas extensas, “exageradas” porque su amor es como la literatura: prolífica imaginación. Sin embargo, con la ruptura, ya no hay relato sino imágenes, fotos que en realidad son autorretratos para que Risso no olvide, ni a ella ni el error que cometió al no perdonarle la infidelidad. Así, Gracia estará siempre con *otros*, actuando para él, por su culpa. Aunque la verdadera culpable es ella, porque no supo leer/entender bien a Risso, fue literal y creyó que su amor estaba por encima de cualquier circunstancia. Tampoco, en su prosaísmo, adivinó que Risso no necesitaba las fotos para sufrir su pérdida e imaginarse que ella podría estar con *otros*. Entonces, en la simbología onettiana, Risso sería la narración (su no decir) y Gracia la imagen (su decir), porque la palabra actúa como verdad para Gracia y como sentido para Risso.

¹⁴ Barthes escribió: “Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía” (1989, p. 121).

¹⁵ Igual que Risso en “El infierno tan temido”, el sentido está puesto a parte – como los secretos – escondido, encerrado en una maleta (o en cartas) que en principio no se ven. Lo mismo ocurre con el almacenero, el narrador de *Los adioses*, que esconde en un cajón las cartas que envían las dos mujeres al jugador de baloncesto.

Al final, el problema que ilustra Onetti en ambos textos es que la fotografía repite mecánicamente lo que no podrá repetirse existencialmente: “la foto no dice lo que ya no es sino solamente lo que ha sido. Por tanto, la foto ratifica lo que representa” (Zunzunegui, 2007, p. 135). En cambio, la imaginación puede repetir infinitivamente la experiencia existencial, modificándolas *in perpetuum*. Benjamin ya advirtió que la fotografía no podía sustituir a la literatura¹⁶, aunque haya perjudicado su ejercicio: “la técnica reproductiva, al hacer que el recuerdo voluntario y discursivo se encuentre constantemente alerta, reduce las posibilidades del juego de la fantasía” (2008, p. 146). De ahí que suprima el deseo, como ocurre en los cuentos onettianos, en aras de una *verdad* sin sentido: “Hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena” (Onetti, 2007, p.33). Por eso, las fotografías despojan a las mujeres de Malabia y Risso de ser un signo –alma– y las vuelve cosa –materia–:

Si no se puede profundizar en la fotografía es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen el objeto se entrega en bloque, y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. (Barthes, 1989, p. 161)

La palabra, en oposición, evoca a la ficción, con lo cual una foto jamás puede contener la experiencia de la narración de un relato, que en Onetti tiene un “contenido descriptivo más representativo de lo que quieren las cosas ser, que descriptivos de lo que son realmente” (Aínsa, 1970, p. 147). En su poética, la función de la fotografía se trenza con el uso de la técnica del secreto: del vacío de información en torno al cual se coagula el relato y el sentido de las historias de las mujeres, no dicho en ninguno de los dos cuentos (aunque los silencios son mayores en “El infierno tan temido”). Por ello, los finales no son otra cosa que la desestabilización del deseo y de la visión (del otro/de sí) de los personajes masculinos. Más trágico para Risso, que comprende finalmente que las cosas no son lo que parecen: “la imagen fotográfica, a diferencia de la memoria, no preserva significados, sino que ofrece apariencias –las que otorga una

¹⁶ Ficción y fotografía generan significados distintos, sus contenidos son otros, y no pueden reducirse a lo mismo, no se puede pasar de uno a otro: es irreductible en “determinadas expresiones del contenido” (Zunzunegui, 2007, p. 144).

importante credibilidad en función de su inmediatez— tomadas al margen de su significado” (Barthes, 1989, p. 137). O como enuncia Susan Sontag: “la comprensión en profundidad comienza justo en el momento en que nos negamos a aceptar el que las cosas sean simplemente lo que parecen” (1981, p. 137). De esta manera, cuando los personajes de Onetti aprehenden la verdad, sobreviene la muerte. Se extingue la ficción, la ambigüedad y la incertidumbre:

Sólo podía salvarse de la muerte y de la idea de la muerte forzándose a la quietud y a la ignorancia [...] sólo podía esperar el agotamiento de la furia ajena. Sin permitirse palabras ni pensamientos, se vio forzado a empezar a entender; a confundir a la Gracia que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos, con la muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a su hija para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo. (Onetti, 2005, p. 222)

La vinculación entre fotografía y muerte ha sido explorada tanto por Benjamin (1989) como por Barthes (1989) y Dubois (2008). Si la fotografía demuestra que algo ha sido —es el cadáver de una experiencia—, habría de adquirir su valor pleno con el paso del tiempo, con la desaparición o muerte del sujeto fotografiado, ya que su materialidad conserva eternamente lo que fue su presencia. Ahora bien, el fotografiado se convertiría en una suerte de fantasma, en un espectro, que como Carmen Méndez y Gracia César, deja de ser sujeto para devenir objeto: algo muerto.

Conclusiones

En estas ficciones onettianas, la palabra narrada está por encima de la imagen fotografiada —de una mujer— que cifra lo real, porque la foto significa el pasado — invariable y particular — y el relato el presente continuo — mítico y colectivo. No obstante, la imagen también funciona en sincronía, es decir, como catalizadora de la trama, en su devenir anacrónico y dialéctico —como propone Didi-Huberman— que actúa en el presente, resignificándolo, y volviéndolo a contar, una y otra vez. Por eso, aun dependiendo el relato de la imagen, no están al mismo nivel epistémico, ya que la literatura, para el uruguayo, es autónoma de lo referencial: la fotografía no. O lo que es lo mismo, el texto onettiano oculta y la imagen desvela.

Entonces, de algún modo, Onetti ficcionaliza el impacto de la fotografía en la literatura¹⁷, y disuelve—epistemológicamente— la problemática imagen/texto. Para él, como para Benjamin, la transformación técnica—cuyo paradigma es la imagen fotografiada— afecta al concepto de arte, agudizando la crisis vanguardista de la representación, y evidenciando la pérdida de valor de la narrativa realista¹⁸, que—como una foto— tampoco es fiel a lo real y necesita, tal y como sugiere Benjamin en la cita que abre este ensayo, de un relato para explicarse. Ante la importancia simbólica y material que gana lo visual y su tecnología en el ecuador del siglo XX, Onetti responde revalorizando lo narrativo mediante otra técnica, la del secreto, que propicia una temporalidad narrativa anacrónica y mítica¹⁹. Es como si, en la estela de *Esto no es una pipa* de Foucault (1997), Onetti nos enseñara la distinción fundamental entre un hecho, la imagen de un hecho y el relato de un hecho. Algo así como: cosa-cosa-palabra. Y en esa tríada el valor está del lado de lo simbólico, no de lo material, como demuestran los cuentos estudiados. De ahí que su poética contrarrealista—profundamente estetizada, opuesta a la escritura transparente o de grado cero, como la llamaba Barthes— apele a la (re)construcción sempiterna del sentido en el relato, no a la verdad de la imagen, vinculada con el infierno de la mimesis, lo real, la muerte.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1972). *Dialectic of Enlightenment*. New York: Seabury Press.
- Aínsa, Fernando (1970). *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa.
- Alberdi, Begoña (2017). La cámara lúcida: diálogos entre Salvador Elizondo y Roland Barthes. *Confluencia*, 32, 2–14.

¹⁷ La técnica de reproducción fotográfica también ha afectado a los sujetos, como demuestran Riso y Malabia.

¹⁸ Onetti declaró en varias ocasiones que no le interesan los narradores que “trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía de un supuesto objetivismo tan sólo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante y es necesario tener claro que la técnica es tan sólo un instrumento del cual debe hacerse el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creación” (1976, p. 200).

¹⁹ El tiempo de la foto es histórico (Burke, 2005): el del relato, mítico.

- Alonso, Diego (2016). Juan C. Onetti: el poder de las imágenes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40, 489–507.
- Alonso, Diego (2019). Mímesis onettiana. A propósito de las fotografías de “El infierno tan temido. En https://www.academia.edu/38226135/alonso._onetti_2019.pdf. Consultado el 13 de diciembre de 2019.
- Armstrong, Nancy (1999). *Fiction in the age of photography: the legacy of British Realism*. Cambridge: Massachusetts University Press.
- Auerbach, Erich (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I* (pp. 15–57). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, Walter (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Berger, John (2009). *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*. Madrid: Árdora.
- Boido, Mario (2012). *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo xx*. Madrid/Fránfort: Iberoamericana/Vervuert.
- Bou, Enric (2001). *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pretextos.
- Brizuela, Natalia (2014). *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Brunet, François (2009). *Photography and literature*. London: Reaktion Books.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cámara, Mario y Kogan, Adriana (2018). *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes*. Buenos Aires: NJ Editor.
- Campanella, Hortensia (2005). La poblada soledad el escritor. *Obras completas. Novelas I* (pp. XXV-LXV). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Chaplin, Elizabeth (1994). *Sociology and Visual Representation*. London and New York: Routledge.

- Cunningham, David; Fisher, Andrew; Mays, Sas (eds.) (2008). *Photography and literature in the twentieth century*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques (1993). *Memoirs of the Blind: the Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dikovitskaya, Margaret (2005). *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge: MIT Press.
- Dubois, Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Edwards, Paul (2008). *Soleil noir: photographie & littérature des origines au surréalisme*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Elkins, James (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1997). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- Gallego Cuiñas, Ana (2010). El álbum de Onetti: fotografía y ficción. *Nuevo Texto Crítico*, 45–46, 107–115.
- García, Mariano (2017). *Sua cuique persona: retrato y vanguardia en la conformación de la autoficción moderna*. *Meridional*, 9, 261–282.
- Garone Gravier, Marina y Giovine Yález, María Andrea (eds.) (2019). *Bibliología & Iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. México DF: UNAM.
- Giunta, Andrea (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Heffernan, James A. W. (1987). *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts*. New York: Peter Lang.
- Jenks, Chris (ed.) (1995). *Visual Culture*. New York: Routledge.
- Krieger, Murray (1992). *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Kurz, Robert (2016). *The Substance of Capital (The Life and Death of Capitalism)*. London: Chronos Publications
- Linares, Maximiliano (2011). La posta de narradores o el arte de narrar en J. C. Onetti. *Caracol*, 2, 267–290.
- López Martínez, M. Isabel (2008). *La mujer ante el espejo: un motivo literario y artístico*. Lewinston: Mellen.
- Louvel, Liliane (dir.) (2002). *Texte/image: images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Luckács, Georg (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa.
- Ludmer, Josefina (2009). *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Martín Barbero, Jesús (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: CAB.
- Mauro, Teresita (1990). Conversaciones de Onetti. *Juan Carlos Onetti* (pp. 41–82). Barcelona: Anthropos.
- Millington, Mark (1993). Snapshots from beyond masculina desire: “El Album” and “El infierno tan temido”. *An analysis of the sort stories of Juan Carlos Onetti* (pp. 43–65). New York: The Edwin Mellen Press.
- Miquel, Ángel, Delmar, Fernando, Eilzalde, Lydia y Tornero, Angélica (2017). *Intermedialidades en las artes visuales y la literatura*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Juan Pablos Editor.
- Mirzoeff, Nicholas (1999). *An Introduction to Visual Culture*. New York: Routledge.
- Mitchell, William John Thomas (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Monegal, Antonio (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.
- Montejo Navas, Adolfo (2017). *Fotografía & poesía (afinidades electivas)*. São Paulo: Ubu.
- Montier, Jean-Pierre et al. (eds.) (2008). *Littérature et photographie*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Nancy, Jean-Luc (2005). *The Ground of the Image*. Nueva York: Fordham University Press.
- Nichols, Bill (1981). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana Univeristy Press.

- Onetti, Juan Carlos (1976). La literatura ida y vuelta. *Requiem por Faulkner y otros artículos* (pp. 193–204). Buenos Aires: Calicanto.
- Onetti, Juan Carlos (2005). El álbum. *Cuentos completos* (pp. 175–188). Madrid: Alfaguara.
- Onetti, Juan Carlos (2005). El infierno tan temido. *Cuentos completos* (pp. 213–226). Madrid: Alfaguara.
- Onetti, Juan Carlos (2007). *El pozo*. Madrid: Punto de Lectura.
- Orozco Díaz, Emilio (1968). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa Española.
- Ortel, Philippe (ed.) (2002). *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Paris: Chambon.
- Pérez Míguez, Claudio y Manrique Girón, Raúl (2009). *Juan Carlos Onetti. Ensayo iconográfico*. Madrid: Del Centro Editores.
- Piglia, Ricardo (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Praz, Mario (2007). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Puppo, María Lucía y Queirolo, Graciela (eds.) (2017). Correspondencias y tensiones de la relación palabra/imagen en la cultura latinoamericana. *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 9, 7–26.
- Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübinga: A. Francke.
- Rancière, Jacques (2009). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rosen, Philip (ed.) (1986). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press.
- Russek, Dan (2015). *Textual exposures: photography in twentieth century Latin American narrative fiction*. Calgary: University of Calgary Press.
- Simmel, Georg (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro Libros.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Soulages, François (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac.
- Speranza, Graciela (2006). *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Steimberg, Oscar (1998). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Autel.

- Thelot, Jérôme (2004). *Les inventions littéraires de la photographie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Tholoniati, Yann (2001). El álbum de Juan Carlos Onetti: castillos en España o en Escocia. En <http://sololiteratura.com/one/onettiobrelalbum.htm>. Consultado el 2 de enero de 2020.
- Thomas, Julia (ed.) (2001). *Reading Images*. New York: Palgrave.
- Triquell, Agustina (2016). Fijar cada reflejo: imagen fotográfica, retratos y experiencia subjetiva. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11, 165–185.
- Virilio, Paul (1994). *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wagner, Peter (ed.) (1996). *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York: De Gruyter.
- Werner, Wolf (2009). *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi.
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zunzunegui, Santos (2007). *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.