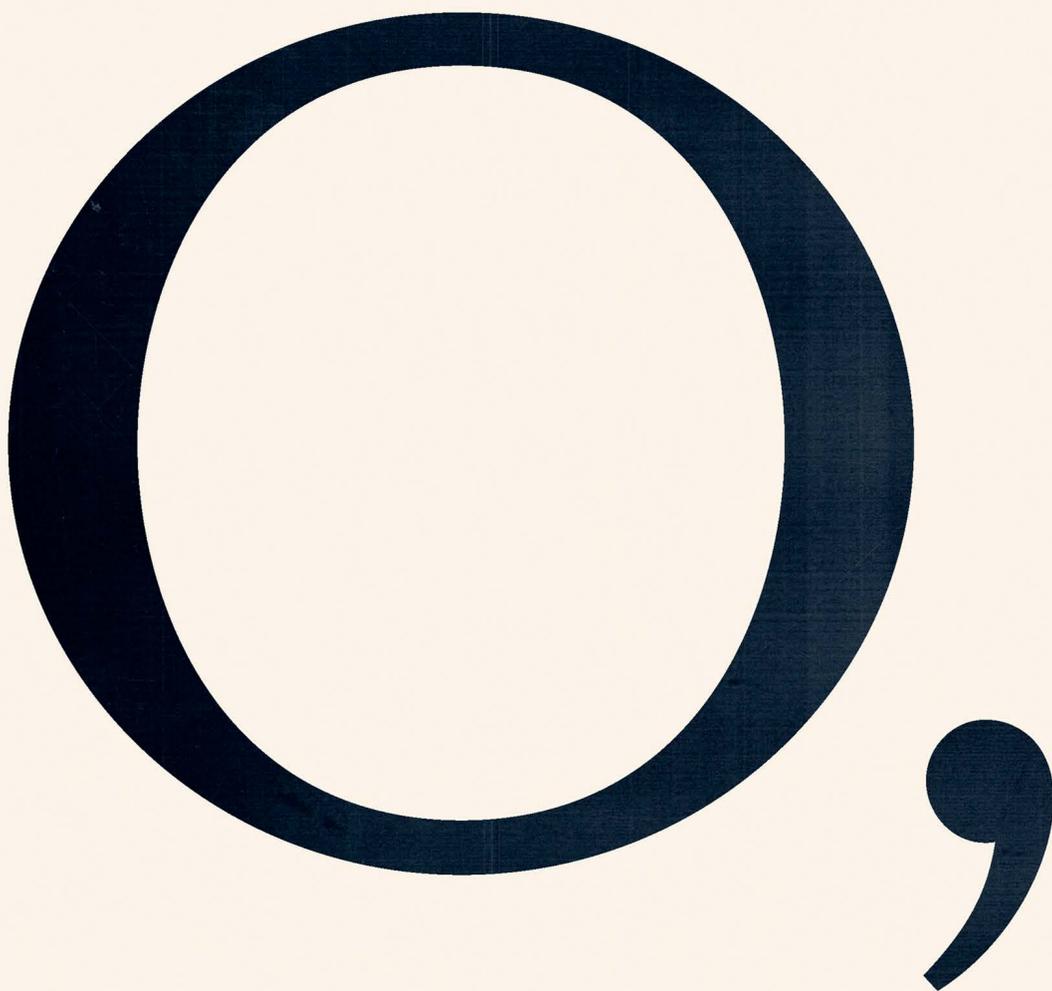


Narrativas, objetos y derivas

una rescritura visual de los cuentos

O ovo e a galinha y *Ojos de perro azul*

Daniela Serna Gallego



NARRATIVAS, OBJETOS Y DERIVAS

Una reescritura visual de los cuentos

O ovo e a galinha y Ojos de perro azul



Pedro & João
editores

Daniela Serna Gallego

NARRATIVAS, OBJETOS Y DERIVAS

Una reescritura visual de los cuentos

O ovo e a galinha y Ojos de perro azul



Pedro & João
editores

Copyright © Daniela Serna Gallego

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Daniela Serna Gallego

Narrativas, objetos y derivas: una reescritura visual de los cuentos *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.
158p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-5869-905-7 [Impresso]
978-65-5869-906-4 [Digital]

1. Clarice Lispector. 2. Gabriel García Márquez. 3. Literatura comparada. 4. Imagem y palabra. 5. Artes visuales. I. Título.

CDD – 410/370

Capa: Petricor Design

Arte da capa: Daniela Serna Gallego

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/ Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

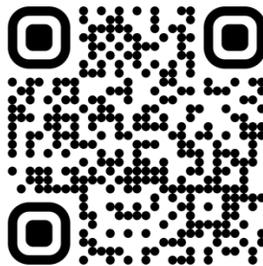
2022

Esta investigación fue desarrollada en el Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), gracias al apoyo de las Becas Brasil PAEC OEA-GCUB (2018-2020). Posteriormente, se publica como resultado de la convocatoria PPGLC 17/2021 - Chamada para Publicação de Pesquisa Oriunda de Dissertação Defendida no Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. La convocatoria busca promover la visibilidad de las investigaciones desarrolladas en el campo de la literatura comparada y la aproximación entre la investigación académica y la sociedad. Asimismo, pretende valorizar las investigaciones desarrolladas en el ámbito del PPGLC. Los originales fueron revisados por evaluadores externos del área de las Letras de diferentes instituciones de enseñanza.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
Una práctica que se ubica en el intersticio	15
Desde dónde se parte	20
1. DIÁLOGOS VISUALES Y VERBALES	29
1.1 La relación <i>imagentexto</i> y los abordajes desde la escritura	36
1.2 Desde la intermedialidad hacia una transmedialidad	40
1.3 La transmedialidad en obras inespecíficas	44
1.4 Una mirada a la indeterminación de la lectura	48
2. (RE)LECTURAS	51
2.1 O ovo e a galinha	53
2.1.1 Um ovo de galinha	53
2.1.2 Poética visual en Clarice Lispector	56
2.1.3 La palabra ovo y su plasticidad	57
2.1.4 O ovo e a galinha, un cuento inespecífico	63
2.1.5 El relato: entre la literatura y el cine	65
2.2 Ojos de perro azul	75
2.2.1 Los primeros cuentos de García Márquez	75
2.2.2 Un inicio	78
2.2.3 En búsqueda de perros azules	81
2.2.4 Luz y sombra: entre el recuerdo y el olvido	83
2.2.5 Cruces y evocaciones	85
3. COMPARACIÓN Y REESCRITURA	97
3.1 La investigación-creación: procesos de investigación en las artes	99
3.1.1 Trazando una definición	100

3.1.2 Recorrido a través de la investigación-creación	102
3.2 Comparaciones, conexiones y desvíos	107
3.2.1 Perros y gallinas: Límites imprecisos	107
3.2.2 Repetición: entre la fragmentación y el vacío	110
3.2.3 Círculos, ciclos y formas redondeadas	116
3.2.4 Contrapuntos	119
3.3 Reescrituras visuales	120
3.3.1 Atlas	121
3.3.2 Procesos y experimentaciones	125
4. ALGUNAS DERIVACIONES	143
5. REFERENCIAS	151



Este libro se complementa con una página web que alberga las memorias y procesos de las experimentaciones visuales realizadas y que podrá visitar a través del código QR.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años ha habido una clara tendencia a analizar las artes desde campos disciplinarios determinados usualmente por los medios, los materiales o los contextos por donde circulan las obras, estableciendo una notoria división entre las palabras y las imágenes, y en consecuencia, entre las prácticas artísticas verbales y visuales. Sin embargo, esos aparentes límites resultan cada vez más complejos de establecer y demarcar en disciplinas y medios específicos, en los que el intercambio de contenidos ha dado lugar a lo que hoy se encuentra asilado bajo conceptos como intertextualidad, transmedialidad o relaciones interartísticas, llevando a los investigadores y artistas a ampliar y cuestionar la manera de entender y estudiar ambas categorías.

Si bien en la actualidad las distinciones entre las artes verbales y visuales parecen perder toda validez frente a los diferentes productos transmediales que circulan constantemente en las heterogéneas plataformas de comunicación, como también las amplias y múltiples prácticas artísticas contemporáneas que apuntan precisamente a romper cualquier tipo de purismo, es posible encontrar aún una resistencia y un vacío teórico y metodológico que permita abordar tanto las palabras como las imágenes, sin caer en discusiones en torno a una supeditación o dominio de unas sobre otras, pero tampoco que apunten a homologías y equivalencias que pretendan enmascarar sus diferencias.

Por esto, este estudio plantea estrategias de investigación que se derivan tanto de la literatura comparada como de las artes visuales,

para generar un análisis dialógico entre palabra e imagen a partir de los cuentos *Ojos de perro azul* (1950) de Gabriel García Márquez (1927-2014) y *O ovo e a galinha* (1964) de Clarice Lispector (1920-1977) y sus posibles conexiones y contactos desde lo visual y lo verbal. Este enfoque particular, en el que se conjuga mi práctica artística con el análisis literario, plantea un objetivo híbrido de investigación que aborda como objeto de estudio tanto la palabra poética, a partir del análisis literario de las dos obras, como desde la imagen poética, al indagar en los textos las relaciones visuales y explorar las posibilidades creativas que desde allí se despliegan en los procesos de experimentación artística.

El objetivo de esta investigación-creación es evidenciar ciertos elementos que están en contacto entre ambos cuentos y que en mayor o menor medida también han estado presentes en las exploraciones de mi proceso artístico. Entre estos tenemos la idea de *circularidad* que se evidencia en la estructura narrativa de los cuentos y las formas redondeadas de los objetos que ambos títulos abordan (ojos y ovo). De igual modo, ambas obras poseen referencias a *animales* y problematizan de cierta manera la idea del narrador y del lector al establecer juegos de *percepción* en los que, a partir de la *fragmentación* y los *vacíos* en la trama de los cuentos, se genera la posibilidad de que el lector complete y reconfigure múltiples lecturas.

Por lo tanto, lo que se evidencia en este estudio son las tensiones que tanto las palabras como las imágenes poseen, como prácticas estéticas, al igual que el complejo entramado entre representaciones verbales y visuales y las diversas maneras de entretenerse, conectarse y tensarse entre sí. Más allá de encontrar semejanzas o similitudes entre las obras, lo que se plantea es señalar una serie de puntos de contacto, transformaciones y desplazamientos que posibilitan nodos y cruces que trazan una cartografía dinámica y transdiscursiva, en la que mi práctica artística se instala como una zona de re-lectura, entre muchas posibles.

UNA PRÁCTICA QUE SE UBICA EN EL INTERSTICIO

Los estudios desde la literatura comparada han posibilitado expandir y entender la literatura como un medio en constante reconfiguración que tiene una clara relación con las derivas del contexto cultural. Como apunta Antonio Monegal (2006, p. 281) la manera como son abordados y leídos los textos literarios por los diferentes estudios está determinada por las culturas y el momento histórico en el que son analizados. Por tal motivo, no es de extrañarse que la literatura comparada haya tenido ese carácter de indefinición y flexibilidad disciplinaria, que resulta incómodo para muchos teóricos, pero, que ha posibilitado incluir un amplio marco de estudios, prácticas y teorías que vienen a dar respuestas a las diversas necesidades que ha generado y sigue generando el fenómeno literario.

Lo que demuestra la literatura comparada a través de su constante redefinición es que los límites y las distinciones claras entre las diversas disciplinas, “que se apoya con más facilidad en un reparto de los objetos de estudio de acuerdo con un mapa del saber con fronteras bien delimitadas, entra en constante conflicto con la complejidad de los fenómenos a investigar” (MONEGAL, 2006, p. 281). De este modo, se hace evidente que los campos disciplinarios no surgen de la distinción de un territorio de conocimientos preexistente, sino que se forman mediante prácticas cognitivas que reconfiguran constantemente las relaciones y códigos que rigen los sistemas literarios y culturales, gracias a la diversidad, elasticidad y dinamismo entre los diversos contextos históricos, sociales y culturales (MONEGAL, 2006, p. 286).

De un modo similar, el campo de las artes plásticas ha emprendido también un largo camino por desdibujar los límites con los que se ha tratado de estructurar y definir a lo largo de la historia occidental. Esto ha llevado a que la práctica artística se sitúe en un espacio de indefinición, que resulta borroso y hasta desconcertante para el campo académico, el cual termina por definirla como una de esas múltiples prácticas “en un estado de

fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad” (SILVA, 2018, p. 27). Sin embargo, son precisamente esas fluctuaciones las que le permiten a la investigación artística ir más allá de las fronteras disciplinares, “abriendo amplias y variadas metodologías, enfoques y estrategias bajo el planteamiento común de la discusión sobre el conocimiento que el arte, o más bien, las imágenes del arte y su investigación, aportan a nuestra sociedad” (SILVA, 2018, p. 28).

Precisamente, lo que presenciamos en las prácticas artísticas contemporáneas, entendiendo de manera amplia todas las prácticas estéticas, es la convergencia de flujos constantes de contenidos provenientes de campos disciplinarios y medios muy diversos que las ubican en los intersticios, las fisuras y las intersecciones de cualquier campo *con fronteras bien delimitadas*, rompiendo por completo con la concepción clásica del artista como proveedor de objetos (verbales, visuales o sonoros), para dar paso a una gran polifonía de medios, estéticas, voces y experiencias culturales. Por lo tanto, las transformaciones y redefiniciones que ha tenido el campo de las artes visuales evidencian también los cambios y las dinámicas sociales, culturales, económicas, políticas y estéticas en las que se produce la investigación artística, así como también la manera como se confrontan las experiencias, las perspectivas y las lecturas del público al que se dirige.

De esta manera, se hace evidente que las necesidades y los problemas de estudio actuales difieren mucho de esa “estructura corporativa y departamental de las universidades que refuerza la sensación de que los medios visuales y verbales tienen que entenderse como algo diferente y separado, dos esferas paralelas” (MITCHELL, 2009, p. 80) De allí que este proyecto de investigación-creación se ubique en el intersticio de dos campos disciplinarios aparentemente disímiles. La literatura comparada y las artes plásticas se confrontan, conjugan e interrelacionan para abordar un objeto de estudio plural, en el que se analizan y se comparan no sólo dos textos verbales, sino también sus relaciones visuales.

Como lo señala la artista y doctora en artes Viviana Silva (2018, p.28), los procesos de investigación-creación implican

en la mayoría de los casos que, a la vez que investigamos en diversos textos, imágenes, videos, obras, los temas a tratar, y escribimos sobre ello, desarrollamos nuestra propia obra, que se enlaza con la investigación sin pretender ilustrar lo escrito ni corroborar una posible hipótesis, como lo hacen los investigadores de otras áreas, sino que, entendiéndola como medio de traspaso de ideas, como un transmisor de conocimientos.

La obra traza, más que un resultado al problema inicial planteado, nuevas definiciones del problema, entendiendo el proceso de investigación plástica no como un fin, sino como una plataforma de posibilidades.

Vale aclarar que este tipo de propuestas de investigación-creación implica varios riesgos. De un lado, es claro que para los fines de este estudio no es posible abordar los textos desde todas las vastas y amplias posibilidades que viabilizan los cruces intertextuales, transmediales e interdisciplinarios. Por otro lado, estos estudios plantean un gran interrogante sobre la manera en la que se debe abordar metodológicamente un análisis verbal-visual de los cuentos, que permita producir relaciones dialógicas entre la palabra poética y las imágenes literarias y artísticas. Por esto, lo que aquí se plantea es un campo de exploración *entre* la literatura comparada y las artes visuales, donde se cruzan metodologías teóricas y prácticas para abordar los cuentos *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul*, en el que lo procesual, las derivas, los desvíos y las bifurcaciones marcan las pautas de indagación.

Dicho lo anterior, esta investigación-creación se estructura en tres capítulos principales. El Capítulo 1 presenta una cartografía teórica en la que se propone una *lectura expansiva* de las prácticas tanto visuales como verbales y sus relaciones a partir de conceptos como *Imagentexto* acuñado por W. J. T. Mitchell (2009), *imagen-palabra* de Pablo Hernández (2012), *transmedialidad*

expuesto por Carolina Rolle (2017a), además de los conceptos de *inespecificidad* de Florencia Garramuño (2016) y el de *indeterminación de la lectura* de Claudia Kozak (2017). Estas nociones se plantean como marco teórico para analizar las relaciones que implica el cruce de palabras e imágenes dentro del estudio específico de los textos *Ojos de perro azul* y *O ovo e a galinha* y el desarrollo de experimentaciones visuales que se derivan del proceso comparativo y que, evidentemente, tienen paralelos, semejanzas y diferencias con los textos escritos.

El Capítulo 2 contiene el análisis individual de los cuentos *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul*. Allí se abordan datos contextuales sobre cada uno de los autores, así como elementos significantes dentro de su producción y el contexto de publicación de cada uno de los cuentos. De igual manera, en este capítulo se condensan los elementos que en el proceso de lectura y análisis de los textos literarios resultan pertinentes para esta investigación-creación. Allí retomo algunos procesos del análisis narrativo que nos dejan enfocarnos en segmentos o fragmentos de cada relato, a partir de una *lectura dirigida*, citando el concepto de Lauro Zavala (2007), que permiten entretejer posibles conexiones con los nodos de investigación antes señalados (la circularidad, la fragmentación, el punto de vista y las referencias a animales). Este proceso de análisis tiene como objetivo señalar lo que no es evidente en una primera lectura, pero aún más importante, actúa como una herramienta que facilita enfocarnos en ciertos elementos de las narrativas que sirven como puntos de anclaje para el desarrollo de una *lectura comparativa*, en la que se tejen relaciones y tensiones entre los dos cuentos.

En el Capítulo 3 se aborda el concepto de investigación-creación, entendido como ese proceso investigativo y reflexivo en el que converge, tanto la práctica artística y el análisis teórico, que da como resultado, no sólo un proceso de escritura académica (entendida también como acto creativo), sino que además está complementada con una serie de derivaciones y experimentaciones visuales que documentan ese flujo de pensamiento de la creación

artística. Por tanto, en este capítulo se exponen dos ejercicios comparativos que se desarrollan de manera conjunta. El primero corresponde a la comparación de los dos cuentos a partir de fragmentos derivados de los análisis abordados en los capítulos anteriores. Allí se establecen juegos de correspondencias y elementos comunes entre las dos narrativas, así como también una clasificación y selección de los apartes de cada uno de los cuentos que viabilizan exploraciones visuales. El segundo proceso comparativo corresponde a una serie de relaciones entre dos sistemas semióticos diferentes (palabras e imágenes) y tiene como objetivo poner en tensión las relaciones visuales y verbales derivadas del análisis de los dos cuentos, apuntando a un resultado que podría definirse como *transmedial e inespecífico*.

Para esto tomo como referentes metodológicos algunos procesos de investigación artística contemporáneos, en los que se logra una articulación visual y verbal a partir de textos literarios. El objetivo es revisar estructuras investigativas desde la práctica artística, para trasladarlas a mi propio proceso de investigación-creación. Esto permite suscitar una serie de ejercicios comparativos y cruces textuales que generan nodos y conexiones entre los cuentos *Ojos de perro azul* y *O ovo e a galinha*, al igual que un proceso de reescritura visual, en el que se pone en tensión la literalidad y la materialidad al yuxtaponer palabras e imágenes en diferentes soportes y espacios, que apuntan a establecer relaciones conceptuales y formales. Desde allí se visibilizan las posibilidades de trasladar los ejercicios teóricos de la literatura comparada al campo de las artes visuales.

Finalmente, este capítulo se complementa con la creación de una página web – la cual podrá visitar a través del código QR que se encuentra al inicio del libro – que alberga las memorias y procesos de las exploraciones visuales y materiales, al igual que un *atlas*, como archivo de términos e imágenes relevantes para esta investigación-creación. El objetivo es poder reflexionar, condensar y procesar, a través de la experimentación formal, los hallazgos derivados de las lecturas y experiencias adquiridas en

todo el proceso investigativo, reflexivo y creativo; además de problematizar otras formas y soportes para documentar los procesos académicos. Esto plantea, por lo menos, revisar las premisas que han regido el campo académico, como una especie de canon inquebrantable, en el que la palabra escrita ha ocupado el lugar privilegiado y aparentemente inamovible, respecto a otras formas, soportes y medios para la documentación, el archivo y registro de saberes, memorias y conocimientos.

DESDE DÓNDE SE PARTE

Las exploraciones desarrolladas a lo largo de mi práctica artística se han centrado principalmente en abordar el texto escrito, para transformarlo, de-construirlo y ubicarlo en nuevos objetos o espacios donde el lector-espectador resignifica las posibilidades semánticas que le ofrecen tanto la materialidad como los textos. Esto me ha llevado a cuestionar los procesos de lectura, la relatividad del lenguaje, la relación entre lector y autor y los sistemas sociales establecidos a través del discurso. Estas indagaciones me han permitido entender la literatura y los textos en general, no como entes cerrados sino como espacios de cruces en los que el individuo, el contenido y el contexto, están sujetos a una serie de reglas derivadas de las formas simbólicas que constituyen nuestra tradición cultural.

Alterando esas reglas busco generar, a través del desarrollo plástico, nuevas conexiones semánticas y visuales que permitan asociar los textos y objetos a otras imágenes e ideas y estructurar otros significados. Para esto tomo materiales y experiencias de mi propio proceso de lectura, para generar a través de esculturas, máquinas e instalaciones, lecturas adyacentes que posibilitan movilizar y *deconstruir* los textos, poniendo en entredicho los procesos de la lectura, la coherencia del discurso, los imaginarios de identidad y la memoria colectiva.

Algunos de los proyectos que sirven como antecedentes a esta investigación-creación son *Línea de Fuga* (2011), *Entre Líneas* (2012) y

Cuerpo Textual (2017), los cuales parten de reflexiones alrededor de obras de escritores latinoamericanos y problematizan la relación del texto con el espectador y el espacio expositivo.

Línea de Fuga (Figura 1) es una instalación que parte de la reflexión de las posibilidades semánticas contenidas en los textos literarios, las cuales se proyectan en la medida en que los textos son leídos, nutridos y expandidos en los contextos culturales de cada lector y la manera como estos imaginarios comienzan a estructurar una conciencia colectiva. En este caso, la pieza toma la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, convertida en un hito que marca claramente un período de exploración en la construcción literaria, especialmente en el contexto latinoamericano, en el que la linealidad y secuencialidad de los textos se problematiza y se fragmenta cada vez más. En la obra *Línea de Fuga*, las líneas de texto que conforman la novela, son recortadas y sustraídas de las páginas, para formar líneas de papel que salen del interior del libro hacia el espacio, proyectándose hacia el espectador.

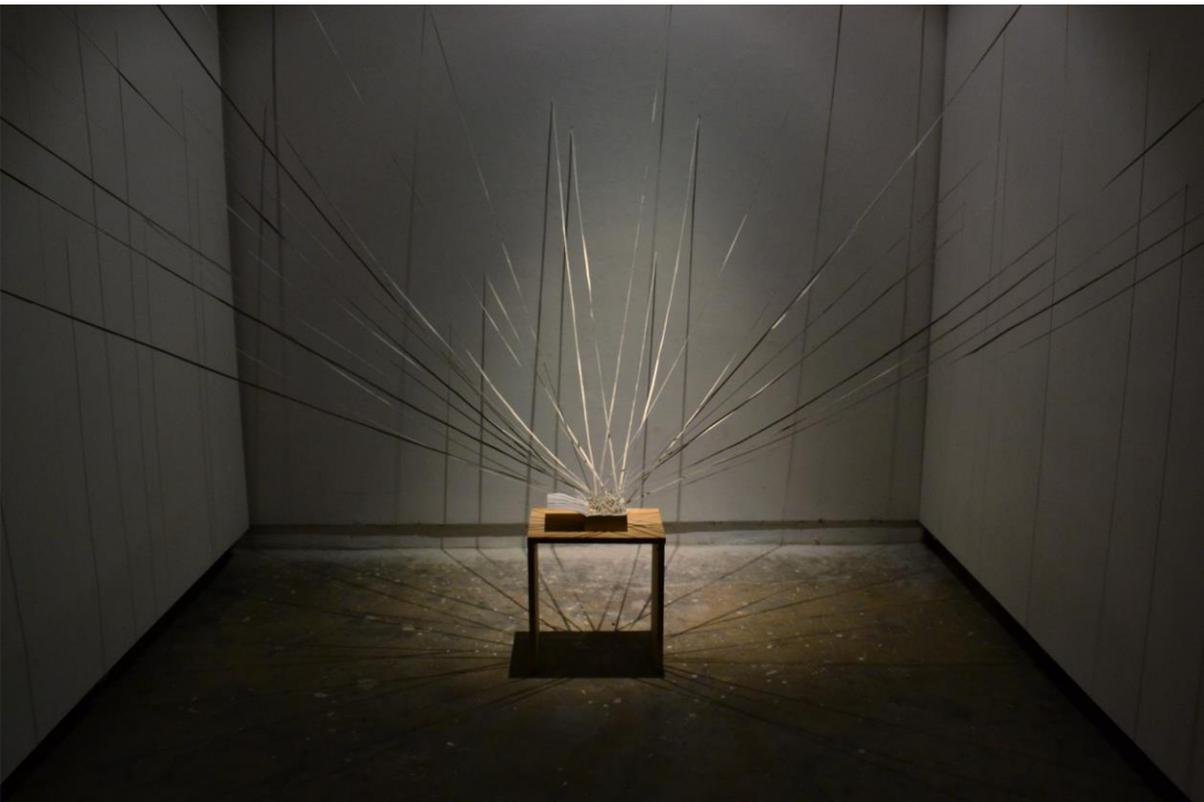


Figura 1 - *Línea de Fuga*. Daniela Serna, 2011. Instalación: libro intervenido, mesa de madera. 200 x 250 x 250 cm.



A su vez, *Entre Líneas* (Figura 2) es una instalación que parte de la revisión del proceso de lectura y la dicotomía que se genera entre el texto escrito y lo que cada lector, a partir de la información contenida en los signos verbales, reconfigura desde sus experiencias e imaginarios, construyendo así nuevas conexiones, nuevos relatos y nuevas historias. A partir de allí, se reflexiona sobre la pluralidad semántica de los textos literarios y cómo estos, en la medida en que son leídos, se van cargando de imaginarios y realidades extratextuales que se transforman en los diversos contextos culturales de cada sociedad. La instalación está compuesta por una serie de máquinas que activan los textos y permiten crear juegos polisémicos a partir de fragmentos de cuentos de *Jorge Luis Borges*¹, en los cuales la lectura se configura como una construcción a partir de conceptos, pero, aún más importante, a partir de vacíos. Los objetos y los textos generan un encuentro entre quien escribe y quien lee, un juego narrativo, una ironía comunicativa y un vacío.

¹ *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941); *El Fin* (1953) (BORGES, 1984).

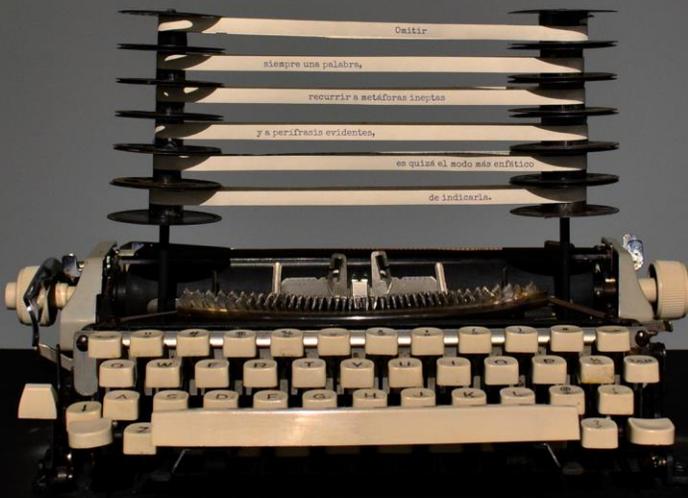


Figura 2 - *Entre líneas*. Daniela Serna, 2012. Instalación: objetos, motores, papel. Dimensiones variables.



Figura 3 - *Cuerpo textual*. Daniela Serna, 2017. Instalación: tejido, papel. 270 x 120 x 90 cm.

Finalmente, *Cuerpo Textual* (Figura 3) es una pieza que surge de los cruces que como lectora he evidenciado en diferentes autores latinoamericanos alrededor del mar, el fluir y la muerte. A partir de allí tomé los cuentos *El ahogado más hermoso del mundo* (1968) de Gabriel García Márquez y *O morto no mar da Urca* (1974) de Clarice Lispector, para reconfigurar ese posible intertexto que se entreteje entre ambas narrativas. La obra está compuesta por una red, similar a las de pesca artesanal, que suspende desde el techo largas y delgadas líneas de papel, con los fragmentos de ambos cuentos que se relacionan con las palabras *mar*, *agua*, *muerto* y *ahogado*.

A close-up photograph of a fishing net. The net is made of white rope and is draped over a wooden structure. A white paper strip is attached to the net, featuring Spanish text. The background is dark and out of focus.

Los ciegos son ciegos y los buzos se mueren de nostalgia,

...separan la remora con fierros de desescamar pescados.



afas, como si hubiera navegad

los puzos se mueren de nostalgi

los abrojos submarinos y le raspar

Esreban, esperate sibu

1.

**DIÁLOGOS VISUALES Y
VERBALES**

Cuando se abordan las relaciones entre literatura y artes visuales pareciera que se vuelve siempre sobre el mismo paradigma representacional irreconciliable entre medios verbales y visuales, así como la colisión entre signos, formas, canales de circulación y los códigos de lectura que implica cada sistema. Generando aparentemente incompatibilidades irreparables entre “los signos verbales, que se leen lineal y temporalmente, y los signos visuales, que se ven en la simultaneidad de un mismo espacio” (ALBERDI SOTO, 2016, p. 20).

Este punto de vista que separa contundentemente ambos sistemas se remonta a los postulados de Gotthold Ephraim Lessing, quien propuso una serie de distinciones entre las imágenes y las palabras, principalmente a partir de la manera cómo son utilizadas en los diferentes medios de representación. La objeción a las comparaciones entre pintura y poesía que se trazaban desde la máxima de Horacio *ut pictura poesis* [como la pintura, así es la poesía], llevaron a Lessing a establecer en su texto *Laocoonte. O sobre los límites de la pintura y la poesía* (1766), las especificidades de cada arte, a partir de una sistematización entre los diferentes modos en que la pintura y la poesía empleaban los signos y los medios para imitar la realidad.

Para Lessing (1985, p.151) la pintura utiliza formas y colores en el espacio, cuyos signos ordenados, uno junto a otro, representan cuerpos. Mientras que la poesía emplea sonidos articulados en el tiempo, en el que los signos consecutivos, que se

sucedan uno tras otro, sólo pueden expresar acciones. De esta manera, Lessing establece una escisión entre las artes del espacio, comprendidas por aquellas que suceden en la simultaneidad de las imágenes como “signos naturales” y que se reducen a la imitación de los cuerpos en el espacio, y las artes del tiempo, que corresponden a la progresión de las palabras como “signos arbitrarios” y se abren a la imitación de las acciones sucesivas en el tiempo (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2012, p. 41). Desde la perspectiva de Lessing, esto da como resultado un sistema categórico para diferenciar la pintura y la poesía, y de un modo extensivo, las artes visuales y verbales.

Si bien las discusiones, comparaciones y separaciones entre las artes verbales y visuales anteceden ampliamente el trabajo de Lessing², lo que logra a través de su *Laocoonte* es definir el espacio y el tiempo como frontera y diferencia esencial entre la pintura y la poesía. El impacto que su texto tuvo desde su publicación lo convirtió en un referente central para los trabajos teóricos posteriores que buscaban negar o afirmar las relaciones o diferencias entre las artes, como lo evidencian los trabajos de Arnold Hauser, Nelson Goodman o Ernst Gombrich, por nombrar algunos.

Sin embargo, como argumenta W. J. T. Mitchell, lo que propone Lessing a través de su *Laocoonte*, en realidad no son categorías fundamentales y rigurosas para diferenciar los “tipos” de arte, sino más bien nociones que pueden ser aplicadas dependiendo del nivel de representación.

The distinction between the temporal and spatial arts turns out to operate only at the first level of representation, the level of direct or «convenient relation» (*bequemes Verhältnis*) between sign and signified. At a second level of inference where representation occurs «indirectly» (*andeutungsweise*), the signifieds of painting and poetry become signifiers in their own right, and the boundaries between the temporal and spatial arts dissolve (1986, p. 101).

² Como por ejemplo los aportes de Simónides, Platón, Horacio, Dión Crisóstomo de Prusa y Leonardo Da Vinci.

De este modo, para la pintura, la representación de cuerpos se ubica en ese primer nivel de relación directa, mucho más “fácil” o “conveniente” con respecto a las acciones, las cuales estarían en ese segundo nivel de inferencia, que resulta más “difícil”, pero no imposible. Igualmente, para la poesía, la representación de acciones, por ser una relación directa, resulta ser más “conveniente” que los cuerpos, sin que esto implique que los anula. Por lo tanto, esta distinción de dominios temporales o espaciales no responden a una naturaleza inherente de cada arte, sino más bien a lo que Mitchell nombra como *economy of signs*, la cual busca mantener el menor grado de esfuerzo en la representación, a partir de “leyes de género” que responden a unos estatutos artificiales establecidos dentro de los contextos sociales y culturales (1986, pp. 102-104).

De tal modo que, si bien desde una representación primaria y directa, pareciera que las prácticas visuales y verbales establecen claramente límites entre ellas, a partir de una representación secundaria o indirecta, tales límites se desdibujan rápidamente. Esta relación ambivalente es la que carga precisamente a la imagen y la palabra poética de su potencial de representación y expresión, cuyo valor se encuentra, no en la facilidad o economía de sus signos, sino por el contrario, en la complejidad en la que se construye, poniendo en entredicho precisamente las “leyes” o cánones de representación.

Por esto, podríamos decir que, tanto en la palabra poética, como en la imagen poética, es posible identificar una zona decible y convencional que responde a esa representación directa, pero, también existe una zona de indecibilidad en ellas, una cierta imposibilidad de llegar a una lectura completa, un vacío. Es precisamente en este vacío en el que la palabra poética confluye, se interseca y se conecta con la imagen poética, no como un todo global, definido y delimitado, sino precisamente como indeterminación, como incidencia. Esto es lo que Mitchell denomina *the relationship of subversion*

in which language or imagery looks into its own heart and finds lurking there its opposite number. [...] The suspicion that beneath words, beneath ideas, the ultimate reference in the mind is the image, the impression of outward experience printed, painted, or reflected in the surface of consciousness (1986, p. 43).

Por consiguiente, la palabra poética contiene una espacialidad como *experiencia impresa, pintada o reflejada en la superficie de la conciencia*, en la que la imagen es una parte inherente a su naturaleza.

De un modo similar, podríamos entender la imagen en relación con esa ambivalencia de la palabra poética. En este sentido, como explica Raúl Antelo, la potencia de la imagen poética está constituida tanto de receptividad o *potencia pasiva* como de representatividad o *potencia activa*. Para Antelo la *receptividad* de una imagen es un modo de significación que apela a los procesos de memoria y de una temporalidad histórica, los cuales son reelaborados, dislocados y prolongados por los procesos de *representación* que exigen una ampliación del espacio y el tiempo cultural en los que se originaron. Esta relación dual evidencia cómo las formas y los modos del pasado pueden ser igualados de nuevo como un “problema” en el presente:

Constatamos, assim, que a imagem nunca é um dado natural. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. [...] Retorno e corte alimentam, portanto, uma certa indecibilidade ou indiferença, uma impossibilidade de discernimento entre julgamento verdadeiro e falso, que potencializa, entretanto, o artifício da falsidade como a única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade (ANTELO, 2004, p.9).

Por esta razón, en contraposición con los postulados de Lessing, Antelo sugiere que “mais do que de espaço, a imagem precisa de tempo, por requerer um processo de associações incessantes” (2004, p. 8).

En definitiva, lo anterior parece apuntar que, a pesar de que vivimos en un entorno cultural y artístico que está en constante contradicción con los parámetros de Lessing, tales comparaciones y confrontaciones, que señalan separaciones contundentes entre las prácticas verbales y visuales, continúan siendo parte “de un juego retórico-político dentro de los discursos y dentro de las expresiones culturales y sociales” (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2012, p. 29). Lo que significa que en la mayoría de los casos las distinciones y divisiones se han dado realmente más desde lo que *se dice y se ha dicho* sobre las poéticas de lo verbal y lo visual en campos teóricos como la filosofía, la retórica, la teoría literaria, la historia, las ciencias de la comunicación y la teoría de las artes, en contraposición de lo que *se hace y se ha hecho* desde las prácticas simbólicas y materiales que han insistido y explorado ampliamente las relaciones entre imágenes y palabras en los distintos contextos culturales (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2012, pp. 47-50), como lo demuestra, entre muchos otros ejemplos, la poesía visual, la pintura y la fotografía narrativa, la ilustración de cuentos, el cine o el cómic.

Con esto no se pretende enmascarar las diferencias entre prácticas artísticas verbales y visuales, sino todo lo contrario, evidenciar que sus diferencias no limitan las múltiples relaciones que pueden establecerse entre estas, ya sean materiales, semánticas o estéticas, abriendo un amplio panorama de perspectivas y análisis teóricos y disciplinares. Resulta evidente que para los objetivos de este estudio no es posible, ni pertinente, abordar todas las vastas posibilidades que se despliegan de las relaciones entre imágenes y palabras, lo que nos lleva necesariamente a focalizar esta investigación-creación en un marco teórico más específico y mucho más reducido, que nos permita entender cómo algunas de estas relaciones se establecen desde las prácticas artísticas contemporáneas, especialmente desde la literatura y las artes plásticas, para determinar cómo estas figuras teóricas funcionan en esta investigación-creación.

Por esto, a continuación, se trazarán las relaciones que expone el teórico W. J. T. Mitchell entre imágenes y textos, como también la convergencia entre la expresión visual y verbal que el autor identifica a través de la escritura. Luego, se incluirá el concepto de *imagen-palabra* de Pablo Hernández Hernández, el de *transmedialidad* expuesto por Carolina Rolle y el de *inespecificidad* de Florencia Garramuño. A partir de estos conceptos, esta investigación-creación plantea aproximarse a la imagen y la palabra a través de un análisis *transmedial* e *inespecífico* que permita abordar, desde lo que Claudia Kozak define como *indeterminación de la lectura*, los diferentes medios, soportes y materiales como formas de diálogos y no simplemente como técnicas o instrumentos para fijar información. Este enfoque posibilitará establecer múltiples lecturas que amplíen las formas de abordar, estudiar e interpretar los cuentos *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul* y evidenciar los posibles cruces y contactos que se establecen entre estos.

1.1 LA RELACIÓN IMAGEN-TEXTO Y LOS ABORDAJES DESDE LA ESCRITURA

En su texto *Teoría de la Imagen* (2009) W. J. T. Mitchell expone que “«palabra e imagen» es el nombre de una distinción ordinaria entre tipos de representación, una forma fácil de dividir, cartografiar y organizar campos de representación” (p.11). De igual manera, ha funcionado como una especie de tropo cultural engañoso que señala, además de las diferencias formales y estructurales entre estas, una serie de valores culturales profundamente contestatarios (MITCHELL, 2009, p. 11). Como propone el investigador Pablo Hernández Hernández, la historia de las relaciones entre palabras e imágenes ha generado una dialéctica entre lo leíble y lo visible que establece una serie de convenciones mediales que atraviesan los distintos tipos de signos y representaciones, además de los diferentes soportes materiales, los círculos académicos y las instituciones que terminan por

normalizar y regular “cómo se debe escribir y leer, cómo se deben producir imágenes y cómo se deben ver” (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2012, p. 23).

Sin embargo, lejos de ser categorías estables y claramente delimitadas, las relaciones entre las imágenes y las palabras son mucho más complejas de lo que convencionalmente se asume. Para Mitchell la “interacción entre imágenes y texto³ es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales” (2009, p. 12). Si bien la postura de Mitchell, en primera instancia, pareciera homogeneizar las diferencias y las relaciones entre imágenes y palabras a partir de la idea de “que todos los medios son *medios mixtos*” y que todas las representaciones son *heterogéneas*, en realidad, su postulado apunta a señalar que la relación *imagen-texto*, lejos de ser una novedad asumida por los nuevos medios y las artes contemporáneas, siempre ha sucedido como un elemento latente en la representación, inclusive desde las artes y los medios percibidos convencionalmente como más tradicionales.

Por esto, la relación entre imagen y palabra debería ser un problema que se aborde no solo “entre” las distintas artes, los diferentes medios y las diversas formas de representación, sino que también debería ser problematizado “dentro” de los dominios de cada una de las artes y los medios individuales, en cuyas “impurezas” también es posible trazar las relaciones entre y a través de lo visual y lo verbal (MITCHELL, 2009, p. 88).

³ Es importante mencionar que Mitchell utiliza la palabra *texto* para referirse a las expresiones verbales e *imagen* para las visuales. Sin embargo, teniendo en cuenta el concepto de *texto* y las múltiples lecturas que expone Barthes (2006) consideramos más propicio para los términos de esta investigación designar con *palabra* [poética] las expresiones verbales y con *imagen* [poética] las visuales.

Precisamente, desde este abordaje, Mitchell plantea la insuficiencia del método comparativo ya que, en el análisis de medios mixtos como el cine, por ejemplo, no es posible comparar lo verbal y lo visual, pues la imagen y la palabra son elementos constitutivos del medio, los cuales no se pueden dividir para ser comparados. En este caso “lo que tenemos son formas de relación, o ejes de tensión, entre registros que se dan dentro de un único discurso contenido en un objeto de múltiples dimensiones” (MONEGAL, 2003, p. 39).

Así mismo, en medios tan tradicionales como la escritura no es posible pensar la palabra completamente ajena a la imagen, como tampoco una imagen totalmente ajena a la palabra. Según Mitchell, “la *escritura* deconstruye la posibilidad de una imagen pura y de un texto puro [...] La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal” lo que el autor define como “*imagentexto*”⁴ (2009, p. 89). En esa misma línea de ideas, Juliana Pondian advierte que existe una falsa tendencia a pensar la escritura en dos semióticas distintas. Por un lado, una visual o *plástica* y, por el otro, una verbal o *lingüística*. Sin embargo, como argumenta la autora, las dos semióticas no son antagónicas y, por el contrario, la escritura se caracteriza por contener elementos de ambos sistemas:

Manifestando-se enquanto objeto visual, a escrita pode dispor de certas características das semióticas plásticas, ao mesmo tempo em que, configurando um sistema fechado e coerente (variável segundo cada língua, mas sempre coerente consigo mesmo), também tem suas regras estritamente linguísticas. Desse modo, ela é percebida pela visão, mas não é uma semiótica (apenas) visual. Ela é linguística, mas não é (apenas) verbal. Ela é um sistema

⁴ Mitchell define una convención tipográfica para establecer ciertas correlaciones entre imagen y texto: “*imagen/texto*” para designar ruptura, cima o hueco problemático en la representación. “*Imagen-texto*” para especificar las relaciones entre lo visual y lo verbal. “*Imagentexto*” para nombrar las obras o conceptos compuestos, sintéticos, que combinan tanto la imagen como el texto (MITCHELL, 2009, p.84).

próprio, dotado de leis internas próprias que são criadas e recriadas segundo a evolução da própria língua (PONDIAN, 2016, p. 70).

Esta relación verbal y visual en la escritura podría abordarse entonces desde dos perspectivas diferentes. Por un lado, la escritura podría entenderse como un medio en el que se logra una integración entre imagen y palabra, al hacer que el lenguaje sea visible a través de una serie de símbolos. Y por otro lado, desde una lectura más metafórica, las imágenes que se construyen a través de una expresión verbal, sólo se logran en realidad a través de descripciones, semejanzas o evocaciones de la representación visual, o como lo denomina Antonio Monegal, *una visualización imaginada de la lectura* (2003, p. 31). Esto es lo que Mitchell define como *hypericons*, “to see ideas as images [...] This involves attention to the way in which images (and ideas) double themselves: the way we depict the act of picturing, imagine the activity of imagination, figure the practice of figuration” (1986, p. 5).

Un ejemplo de esto es la creación de imágenes verbales y mentales a través de la figura literaria de la écfrasis. Este recurso se ha utilizado convencionalmente como una forma de exposición verbal de elementos originalmente visuales, como las obras plásticas, convirtiéndolas en muchos casos en una “descripción vívida que tenga la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor” (ALBERDI SOTO, 2016, p. 23).

Lo que se propone entonces a través de la écfrasis son otras posibilidades de concebir las imágenes y las palabras a través de la escritura, en la que efectivamente se genera una relación intermedial en la que la representación visual de una escultura, pintura o fotografía, por ejemplo, se da a partir de un texto escrito. O como lo expone Pablo Hernández Hernández,

la écfrasis pone en juego, en un primer nivel, las tensiones propias de los medios, de la palabra en relación con la espacialidad, de la imagen en relación con la temporalidad, y en un segundo nivel, ofrece la oportunidad de trastornar estas tensiones y hacerlas ver

como posibilidades creativas y artísticas de los medios y no como sus restricciones naturales invencibles (2012, p. 62).

Son precisamente esas posibilidades creativas y artísticas las que Pablo Hernández Hernández explora a partir del concepto *imagen-palabra*, en su estudio sobre las artes visuales centroamericanas contemporáneas. Como explica el autor, la noción *imagen-palabra* tiene como objetivo “acercarnos de manera amplia y variable a las formas materiales de la producción cultural en las que se experimenta con las relaciones entre las palabras y las imágenes” (2012, p. 22). De esta manera, el concepto se desarrolla, no para encasillar ciertas producciones artísticas, sino como una herramienta versátil que permite comprender las obras de arte como espacios intermediales que retan las expectativas sociales y culturales que administran lo que corresponde a lo visual y lo verbal (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2012, p. 22).

1.2 DESDE LA INTERMEDIALIDAD HACIA UNA TRANSMEDIALIDAD

Cuando Pablo Hernández Hernández propone entender las obras de arte como *espacios intermediales*, evidentemente está cuestionando las ideas de pertenencia, especificidad y pureza de disciplinas, medios y soportes con los cuales se ha tratado de delimitar tanto las prácticas artísticas verbales como visuales. De alguna manera, esto exige nuevas formas de abordar, afrontar y nombrar tales transformaciones estéticas. Por esto, se propone, a continuación, ampliar su lectura desde la *intermedialidad* hacia una *transmedialidad*.

La noción de intermedialidad ha tenido un gran número de acepciones desde diferentes campos de estudio, (como la comunicación, la literatura, el teatro, el cine, la filosofía, la sociología, etc.) en los que los abordajes históricos, las relaciones entre los medios analizados y los orígenes disciplinares, desde

donde se observa el fenómeno intermediático, han posibilitado una gran variedad de concepciones y perspectivas que se abrigan bajo el mismo término. En este sentido, como lo explica Irina Rajewsky, la intermedialidad es “un termo genérico para todos aquellos fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. «Intermediático», portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias” (2012, p. 18) y las dinámicas culturales y sociales que tal confluencia implica.

Esto le proporciona a la noción de intermedialidad una gran amplitud y flexibilidad. Por esta razón, Rajewsky divide las funciones y cualidades de los fenómenos intermediales en tres subcategorías. La primera la define como *transposición medial*, en la que un determinado producto medial sufre una transformación al pasar de un medio a otro, como ocurre, por ejemplo, en el caso de una traducción de una obra literaria a una pieza teatral. La segunda categoría es la *combinación de medios*, en la que confluyen por lo menos dos medios convencionalmente distintos para contribuir a la construcción de un nuevo producto en el que cada medio aporta su materialidad y significado. Un ejemplo de esta categoría es la ópera, en la cual se logra una integración equilibrada entre la música y el teatro.

Finalmente, la tercera categoría es la de las *referencias intermediáticas*, comprendidas como aquellas evocaciones o imitaciones de ciertas estrategias de construcción de sentido que hacen referencia a una obra individual específica o a un sistema o subsistema medial específico. Esto quiere decir que, a diferencia de la *combinación de medios*, las *referencias intermediáticas* se forman a partir de la evocación o imitación de ciertos elementos o estructuras convencionalmente asociados a otros medios, pero sin salirse de su propia materialidad (RAJEWSKY, 2012, pp. 24-26). Además de la écfrasis, que citamos anteriormente, otro ejemplo de *referencia intermediática* serían las obras literarias *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo o *Las babas del diablo* (1959) de Julio Cortázar. Aunque ninguno de los dos textos contienen fotografías, la

construcción de las imágenes es percibida gracias a algunas alteraciones de la sintaxis del texto, en el que “utilizando ciertas características do dispositivo fotográfico –como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade [...] o caráter documental” (BRIZUELA, 2014, n.p)– es posible evidenciar la gramática visual con la que estos autores conciben el texto literario y que dan como resultado lo que Natalia Brizuela denomina *fotografías narrativas*⁵.

Sin embargo, como expone Ottmar Ette, desde los *Estudios de Transárea*, las investigaciones contemporáneas en las áreas de la literatura y la cultura exigen cada vez más una *poética del movimiento*, que permita la transición de lo *multi-* y lo *inter-* a lo *trans-*. Ette señala la necesidad de un refinamiento conceptual que permita entender los estudios culturales desde el tránsito y el movimiento, no con el objetivo de crear categorías rigurosas, “limpias” y claramente separadas, sino con la finalidad de

conseguir também investigar e continuar diferenciando em um segundo momento tais zonas de sobreposição e de interseções com uma maior resolução e precisão. O objetivo não é o mapeamento de *roots*, mas um entendimento com a maior precisão possível da processualidade inconclusiva de *routes* na literatura e na cultura (2016, p. 201).

Para esto, el autor abarca diferentes niveles de análisis como lo disciplinar, cultural, lingüístico, medial, temporal y espacial, para entender la importancia de conceptos como *transdisciplinar*, *transcultural* o *transtemporal* en los estudios culturales actuales. No obstante, para los objetivos de esta investigación nos centraremos en las consideraciones que él expone desde el nivel medial. Como explica Ette, en lo *multimedial* coexisten varios medios, sin que lleguen a tener mayores correlaciones o contactos recíprocos entre

⁵ El término *fotografías narrativas* lo retoma Natalia Brizuela del personaje ficcional creado por Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka*, en la novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) (BRIZUELA, 2014, n.p)

sí. Por su parte, en lo *intermedial*, los diferentes medios se relacionan y dialogan intensamente con otros, pero, sin perder en ningún momento su especificidad. Por el contrario, en una situación *transmedial*, los distintos medios se interpelan y se atraviesan “em um processo inconclusivo de permanente transgressão, cruzamento e «transferência», tal como acontece exemplarmente em iconotextos e fonotextos” (2016, pp. 200-201). Allí es donde realmente acontecen las interferencias, intersecciones y superposiciones, que logran superar lo meramente formal o medial.

De igual modo, Carolina Rolle, argumenta que, en las últimas décadas, el uso del concepto de *intermedialidad* ha suscitado un sin número de debates y redefiniciones que han apuntado cada vez más a la necesidad de establecer una categoría de análisis más compleja como la *transmedialidad*. Como manifiesta la autora en su investigación *Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona* (2017),

la sustitución del *inter-* por lo *trans-* enfatiza la idea de transferencia, de transformación; lo que, a su vez, va de la mano de la transgresión de los límites y de los medios. La transmedialidad se definiría por la multiplicidad de combinaciones mediales. Esta es, en sí misma, una transgresión de los límites que amplía su espectro de acción hacia el diálogo entre diversos medios (2017a, pág. 20).

Lo transmedial entonces se establece –a diferencia de lo intermedial– como una estructura horizontal de cruces, combinaciones, referencias y diálogos de múltiples géneros, soportes y medios en los que no existe ninguna relación de jerarquización entre estos sino que, por el contrario, permite utilizar y potenciar el proceso de vinculación de los diferentes mecanismos y estructuras de creación de todos los elementos que entran en juego. Esto permite, por ejemplo, en el caso de la literatura, no sólo un terreno *entre*, sino también *a través* y *más allá* de la palabra poética, para trazar otros ámbitos y otras

posibilidades de sentido con las diferentes prácticas artísticas (ROLLE, 2017a, p. 24).

En esa desconfiguración y trasgresión de los límites precisamente la literatura, en relación con otras prácticas y procesos de creación, establece diferentes maneras de definir y abordar el lenguaje y lo literario, entendiendo que “la palabra artística ha entrado, por *disponibilidad tecnológica*, en nuevos tratos con la imagen, el sonido y los cuerpos en movimiento, de modo que el carácter de lo literario no siempre queda del todo claro” (ROLLE, 2017b, p. 136). Por lo tanto, Rolle propone a partir de la noción de *transmedialidad*, un abordaje teórico dinámico y plural que permita pensar un continuo movimiento de ida y vuelta de múltiples y variados enfoques en torno a las diferentes prácticas artísticas. Esto evidencia que nociones como las autonomía o especificidad de las artes terminan limitando y sesgando la mirada crítica y dialéctica de las prácticas estéticas contemporáneas, que exploran cada vez más, configuraciones *expansivas*, *inespecíficas* y de *no-pertenencia*⁶.

1.3 LA TRANSMEDIALIDAD EN OBRAS INESPECÍFICAS

En esta misma línea de ideas, podríamos citar a Florencia Garramuño, quien identifica, en algunas producciones contemporáneas derivadas del campo de las artes plásticas y la literatura, posturas que cuestionan cualquier idea de pertenencia, especificidad o autonomía. Retomando el concepto del conocido texto *Sculpture in the Expanded Field* (1979) de Rosalind Krauss, Garramuño propone pensar la literatura desde una expansión que rompa la idea de “una lectura demasiado estrictamente «disciplinada» o disciplinaria”:

⁶ Como lo demuestra, entre muchas investigaciones, el trabajo de Josefina Ludmer (2010), Ticio Escobar (2004), Claudia Kozak (2017), Ana Paula Kiffer y Florencia Garramuño (2014), Carolina Rolle (2017).

Lo que yo pretendo explorar por lo menos provisoriamente bajo el mote de literatura en un campo expansivo refiere, en cambio, a un tipo de literatura que ha incorporado dentro de su lenguaje y sus funciones una relación con otros discursos en la que «lo literario» mismo no es algo dado o construido sino más bien deconstruido o por lo menos puesto en cuestión (2009, p. 103).

Esta necesidad de expansión en los abordajes comparatistas de la literatura han llevado a Garramuño a introducir el concepto de *arte inespecífico* para denominar aquellas obras (textos literarios, instalaciones, filmes, obras de teatro y demás prácticas artísticas) que se identifican por ser

difíciles de categorizar y de definir, en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros –en todos los sentidos del término– y disciplinas –entre muchos otros descalces– (2016, p. 15).

Entre los ejemplos de inespecificidad en las piezas de algunos artistas plásticos, la autora cita obras como *Fruto extraño* (2010) de Nuno Ramos, una instalación heterogénea compuesta por dos grandes árboles secos, en los cuales, entrelazados con una capa de jabón, se encuentran dos aviones monomotor. También hay dispersos en el espacio expositivo, dos contrabajos, texto escrito, el fragmento de un filme y música (GARRAMUÑO, 2016, p. 15). Igualmente, hace alusión a *Buenos Aires tour* (2004) de Jorge Macchi, una instalación que consta de ocho itinerarios creados a partir de la trama de líneas de un vidrio roto sobre el plano de la ciudad de Buenos Aires, en el que se han elegido cuarenta y seis puntos de interés sobre los cuales la guía proporciona información escrita, fotográfica y sonora, que luego se recopila a través de un libro-objeto con mapas, un CD-ROM, postales, planchas de estampillas y facsímiles (MACCHI, 2004) y la obra *Espelho Diário* (2001) de Rosângela Rennó, una video-instalación en la que se proyecta en dos pantallas contrapuestas el *performance* que la

artista realizó a partir de la recolección de noticias de diarios, entre 1992 y 2000, cuyas protagonistas se llamaran Rosângela. A partir de allí se crearon 133 monólogos –escritos por Alícia Duarte Penna– que conforman un diario de ocho años de vida de un personaje llamado *Rosângelas*. Además de esto “la instalación, a su vez, se continúa y transmuta en el libro *Espelho diário*, en el cual, junto a algunas fotografías del *making off* del video, puede leerse el diálogo entre la artista y la escritora durante el proceso de elaboración del guion” (GARRAMUÑO, 2016, p. 20).

Como apunta Garramuño lo interesante de estas piezas es que si bien las obras son concebidas y desarrolladas desde una práctica transmedial, en las que claramente se cruza la instalación, textos, archivos, sonidos e imágenes dentro del espacio expositivo, también estas obras artísticas, como en el caso de las piezas de Macchi y Rennó, pueden circular como libros de artista, que a diferencia de los catálogos, estos libros-objetos, como extensiones de la instalación, son también parte integral de la obra y transgreden asimismo los esquemas de exhibición y de circulación que convencionalmente se han designado para las obras visuales (2016, p. 16).

De igual manera, Garramuño cita entre varios escritores, a Gilberto Noll, Fernando Vallejo y Mario Bellatin, para ilustrar aquellas “exploraciones literarias que yuxtaponen ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como ensayos y textos documentales” (2016, p. 15) en las que la variedad de procesos transmediales ponen en jaque las convenciones que han definido la literatura del resto de las prácticas artísticas.

Un ejemplo de ello es *Lecciones para una liebre muerta* (2005), un texto de Mario Bellatin, compuesto por doscientos cuarenta y tres fragmentos⁷ de varias historias que logran entrelazarse sin una lógica o dirección totalmente clara. Los fragmentos de

⁷ “Aunque en la contratapa, en otro movimiento de descalce, se diga que consta de 263 fragmentos” (GARRAMUÑO, 2016, p.22).

historias parecieran citar eventos biográficos del autor, como también una serie de referencias intertextuales sobre algunas obras literarias en las que se incluyen sus propios textos. Además de la clara referencia que hace el título a la obra del artista Joseph Beuys, *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*⁸ (1965), Garramuño argumenta que la obra de Bellatin también hace referencia a otros elementos de las artes plásticas:

Como si el libro fuera efectivamente una instalación, es decir, una disposición de fragmentos diversos de la realidad y del mundo del arte que conviven en un espacio real al que se incorpora a su vez el espectador, las «plataformas» de Bellatin persisten en una perforación constante de la diferencia entre literatura y otras artes, por un lado, y literatura y realidad, por el otro (2016, p. 23).

Además, la autora propone que *Lecciones para una liebre muerta* también debería ser considerado como un texto-performance, entendido el término según Paloma Vidal, como todas esas narrativas en las que “O escritor se arrisca como performer ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-o, expondo-se, numa indefinição das fronteiras entre arte e vida” (GARRAMUÑO, 2016, p. 23). Garramuño entiende entonces las innumerables referencias autobiográficas y las citas que hace Bellatin de su propia obra en el texto, como construcciones que evidencian, a modo de un performance, un cuerpo expuesto, un cuerpo en acción a través de la escritura.

De este modo la autora concluye que esas apuestas por la elaboración de prácticas inespecíficas propicia *una nueva escena de igualdad* donde desaparecen las jerarquías entre autor y espectador, entre creador y observador, “proponiendo otros

⁸ Título original: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Como en toda traducción, hay ciertos términos que pueden tener diferentes posibles traducciones, como es el caso de la palabra *Bilder* (imágenes, fotografías, cuadros, retratos), lo que da como resultado las variaciones con las que se nombra a esta obra en español.

modos de organizar nuestros relatos y, por qué no, quizás ofreciéndonos imágenes que puedan inspirarnos para pensar también nuestras comunidades” (2016, p. 28). Esto posibilita poner de nuevo en cuestión la antigua concepción de “lector-espectador pasivo” y preguntarse una vez más ¿Qué se construye desde el texto y qué desde el lector? ¿Qué se lee y cómo se lee en la contemporaneidad? ¿Cómo leer desde una mirada transmedial e inespecífica?

1.4 UNA MIRADA A LA INDETERMINACIÓN DE LA LECTURA

Tanto la idea de *inespecificidad* en el arte (entendida como aquellas prácticas imprecisas, indeterminadas e impropias de un medio o campo disciplinario delimitado) como la de *transmedialidad* (comprendida como todas aquellas transferencias, transgresiones y transformaciones de géneros, soportes, límites y medios) son fenómenos que evidencian la necesidad de las prácticas artísticas por escapar, explorar y expandir su propio dominio, acentuando y subrayando las diversas potencialidades semióticas y visuales que poseen y, al mismo tiempo, abren un gran campo discursivo en el que el lector, no sólo posibilita una red enorme de cruces, tensiones y relaciones, sino que además genera nuevos textos.

Esto es posible gracias a lo que Roland Barthes denomina como *leer levantando la cabeza*, ese tipo de “lectura irrespetuosa” que interrumpe el texto que se está leyendo, no por falta de interés, sino más bien por “una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones” (1994, pp. 35-36) que incitan al lector a escribir la lectura y esta, a su vez, también se convierte en un nuevo objeto de lectura. Ese *texto-lectura*

resulta ser verdaderamente una producción: ya no de imágenes interiores, de proyecciones, de fantasmas, sino, literalmente, de *trabajo*: el producto (consumido) se convierte en producción, en promesa, en

deseo de producción, y la cadena de los deseos comienza a desencadenarse, hasta que cada lectura vale por la escritura que engendra, y así hasta el infinito (BARTHES, 1994, p. 47).

Por lo tanto, Barthes reconoce que no hay una “verdad objetiva” en la lectura, pues el autor no es quien condiciona el sentido de la obra, pero tampoco existe una “verdad subjetiva” de la lectura, ya que siempre estará mediada por las reglas derivadas del contexto cultural del lector. Lo que Barthes propone es una “verdad lúdica” de la lectura, un juego en el que se entrecruzan tanto la lógica deductiva como la asociativa, a través de las cuales el lector logra crear, a partir del texto leído, “*otras ideas, otras imágenes, otras significaciones*” (1994, p. 37).

Esto es lo que Claudia Kozak denomina *indeterminación de la lectura*, entendida no como el resultado de una imprecisión, sino como una “*imaginación del texto y un deseo de letra*” que no se agota después del punto final, “*porque todo buen texto literario desborda lecturas*” (2017, p. 41). Precisamente, esta *indeterminación de la lectura* posibilita abordar un sin número de obras literarias que están constantemente trastocando y desplazando los medios, materiales y márgenes que las constituyen.

Estos *cuerpos literarios, inespecíficos, inciertos o transmediales* plantean un gran interrogante alrededor de qué es y cómo se lee la literatura en el presente, pero, además, posibilitan retomar obras literarias que fueron escritas en el pasado (como el caso del *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul*) para ser abordadas a partir de una lectura *indeterminada, inespecífica y fuera de sí*, reescribiendo y desbordando múltiples lecturas bajo la mirada crítica de cada nuevo lector. Por esto, más allá de comprender los cruces que se generan en las producciones artísticas contemporáneas, lo que este ejercicio de investigación-creación plantea es revisar los modos por los cuales estos fenómenos transmediales e inespecíficos afectan o alteran la manera en que nos construimos como lectores contemporáneos y los modos por los que esos

“*deseos de letra*” no sólo se materializan en nuevos objetos verbales, sino también visuales.

Por lo tanto, la *imagentexto*, la *imagen-palabra*, la *inespecificidad* y la *transmedialidad* son fenómenos que responden a los procesos de convergencia entre las prácticas verbales y visuales, en los que la transposición y mediación de contenidos no se dan por las especificidades o límites de los medios y disciplinas, sino por las necesidades de interacción y conexión derivados de cada contexto cultural. En otras palabras, son los lectores-espectadores-consumidores, los que establecen, generan y redefinen la manera como estos núcleos dinámicos se relacionan.

A continuación, se exponen las reflexiones en torno a los cuentos *Ojos de perro azul* y *O ovo e a galinha*, en los que a través de una lectura *inespecífica* y *transmedial*, se busca trazar esos puntos de convergencia entre la imagen y la palabra poética (*imagentexto*, *imagen-palabra*) que le son propios e inherentes a cada relato. Desde allí se realiza un análisis comparativo que propone evidenciar ciertas tensiones, transformaciones y desplazamientos entre ambos cuentos, que buscan potenciar la creación de esas “*otras ideas, otras imágenes, otras significaciones*” a través de la experimentación visual y artística, entendida como otro modo de relectura y reescritura.

2.

(RE)LECTURAS

2.1 O OVO E A GALINHA

J. Lerner — *E como você vê essa observação que nós colocamos entre aspas «Hermética»?*
C. Lispector — *Eu me compreendo. De modo que eu não sou hermética pra mim. Bom, tem um conto meu que eu não compreendo muito bem...*
J. Lerner — *Que conto?*
C. Lispector — *«O ovo e a galinha»*⁹

2.1.1 Um ovo de galinha

Clarice Lispector fue una de las escritoras más destacadas de las letras brasileñas del siglo XX e indudablemente exploró un camino muy propio e íntimo a través de su escritura. Entre sus obras destacan novelas como *A maçã no escuro* (1961), *Água viva* (1973) o *A hora da estrela* (1977), al igual que antologías de cuentos como *Laços de família* (1960) y *Felicidade clandestina* (1971), libros infantiles y un gran número de crónicas y columnas de diversos temas publicadas en revistas y periódicos como en *Comício*:

⁹ Última entrevista concedida por Clarice Lispector a Júlio Lerner en el programa *Panorama especial*, transmitida por TV Cultura de São Paulo, en 1977 (BATTELA GOTLIB, 1995, p. 457).

*semanário antigetulista*¹⁰ en el que escribió bajo el seudónimo de *Tereza Quadros*¹¹ o en el *Jornal do Brasil*¹² en el que publicó desde 1967 hasta 1973 y cuyas columnas, en su gran mayoría, se recopilarían posteriormente en *A descoberta do mundo* (1984).

Aunque nace en Ucrania, Lispector llega a Brasil a los dos meses de edad con su familia a Maceió y más tarde se mudaría a Recife, donde Clarice produciría sus primeros escritos cuando aún era una niña. En su adolescencia se muda a Rio de Janeiro y posteriormente ingresa a la Faculdade Nacional de Direito. Escribe su primera novela, *Perto do coração selvagem* en 1943. Para la década del sesenta, después de haber vivido en varios países europeos (Italia, Suiza, Inglaterra) y en Estados Unidos, Lispector retorna a Rio de Janeiro donde se radica.

En 1964 publica la novela *A paixão segundo G.H.*, al igual que la colección de cuentos *A legião estrangeira*, ambas por la Editora do Autor. En esta antología de cuentos se publica por primera vez el texto *O ovo e a galinha*, que más tarde sería editado con algunas modificaciones en el *Jornal do Brasil* en tres secciones entre el 5 y el 19 de julio de 1969 bajo el nombre *Atualidade do ovo e da galinha*. Posteriormente Clarice traduciría el cuento al inglés en 1975 para ser leído en el Primer Congreso Mundial de Brujería, llevado a cabo en Colombia y en el que Lispector participó como ponente.

O ovo e a galinha está construido como un monólogo interior en el que una sola voz narradora describe que, en la mañana al entrar en la cocina, sobre la mesa ve el huevo. A partir de allí comienza una serie de divagaciones alrededor del huevo y la

¹⁰ Fundado por Rubem Braga, Joel Silveira y Rafael Corrêa de Oliveira. Circuló en la ciudad de Rio de Janeiro entre mayo y octubre de 1952, con un total de 23 números. Lispector publicaba en la página femenina llamada "Entre mulheres".

¹¹ También escribió en: "Coluna no *Correio da Manhã*, columna titulada «Feira de Utilidades», con el seudónimo de Helen Palmer, de agosto de 1959 a febrero de 1961. Y escribe como *ghost writer* de Ilka Soares (conocida estrella de cine brasileiro en la columna titulada «Só para mulheres» en *Diário da Noite*, de abril de 1960 a marzo de 1961" (BATTELA GOTLIB, 2010, p.185).

¹² Periódico que se publica en Río de Janeiro por la Editora JB desde 1891.

manera como el personaje principal lo observa. El cuento transcurre entonces entre dos planos narrativos que se mezclan entre pensamientos y acciones. Por un lado, está la acción de la narradora de observar el huevo, tomarlo, fritarlo y servirlo como desayuno a los niños que acaban de despertar y, por el otro, se encuentra una cadena de reflexiones y ensueños que crea alrededor del huevo, la gallina, la vida, la muerte y el amor.

Como una especie de epifanía¹³, la imagen común y hasta insignificante que parece tener la escena de un huevo en la mesa de una cocina, despliega toda una estructura compleja y fragmentaria, que linda incluso con la abstracción. Lo que la escritora logra a través de *O ovo e a galinha* es crear un relato tan fraccionado e inconexo que, desde un punto de vista metalingüístico, pareciera apuntar a la imposibilidad de su propia comprensión:

– Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo – (LISPECTOR, 2016, p. 304).

No obstante, lo que Lispector propone a lo largo del cuento es una serie de reflexiones, pensamientos y juegos metafóricos a partir de referencias intertextuales, figuras retóricas como la metonimia y la antítesis, además de una serie de cortes, silencios y vacíos que desdibujan claramente los límites del género y los modelos de creación literaria.

¹³ Entendida como un momento de revelación en el que un acontecimiento cotidiano o banal desata una transformación súbita en el individuo. En palabras de Olga de Sá “A epifania é expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio” (1984, p.270).

2.1.2 Poética visual en Clarice Lispector

Retomando las relaciones que se establecen entre lo plástico y lo lingüístico desde la escritura, como se exponían anteriormente con las ideas de Mitchell y Pondian, se hace relevante exponer no sólo los elementos narrativos que componen el texto *O ovo e a galinha*, sino también los componentes visuales que contiene la propuesta de Lispector, en la que se vislumbran *referencias intermediales* a partir de sintaxis que se aproximan más a la pintura, la poesía visual, e inclusive a la gramática cinematográfica, desbordando los límites de lo que convencionalmente se asume en el campo literario.

Estas referencias interartísticas se deben posiblemente a que Lispector, a lo largo de su vida, tuvo una amplia relación con las diferentes artes y con un grupo muy extenso de personas que hacían parte del ámbito cultural tanto en Brasil como en los diferentes países en los que vivió durante dieciséis años. Por esta razón, no es extraño encontrar en su producción literaria referencias a la música o las artes plásticas, además de la producción pictórica que la autora desarrolló.

Según Nádia Battella Gotlib, Clarice Lispector creó una serie de dieciocho pinturas, la mayoría de ellas de carácter abstracto, en un periodo corto entre marzo y septiembre del año 1975 (2008, p. 420). Esa sensibilidad por la pintura se ve reflejada en el desarrollo de una poética visual en obras contemporáneas a su periodo pictórico como *Água Viva* (1973), en la que según Solange Ribeiro de Oliveira, las “relações intermediáticas entre a arte e *Água viva* conduz à análise do romance como uma versão literária da pintura abstrata” (2017, pág. 262), *A hora da estrela* (1977) cuya construcción *imagética*¹⁴ motivó su transposición al lenguaje cinematográfico en la producción homónima de Suzana Amaral (1986), o en *Um sopro de vida* (1978) en el que Lispector entreteje, a través del personaje de

¹⁴ *En português*: aquello que se puede expresar a través de imágenes. No existe en español traducción para esta palabra.

Ângela, esa misma relación que ella experimentaba entre la pintura y la escritura: “Ângela herdou de mim o desejo de escrever e de pintar. E se herdou esta parte minha, é que não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou de fazer música” (LISPECTOR, 2012, p. 59).

Sin embargo, esa sensibilidad estética y el desarrollo de una poética visual se encuentra inmersa en la obra literaria de Lispector, muchos años antes de que realizara sus primeras pinturas. Un ejemplo de ello es *A legião estrangeira* que inicialmente estaba constituida por dos partes. La primera conformada por trece cuentos entre los que se halla *O ovo e a galinha* y una segunda parte, nombrada *Fundo de gaveta*, que luego se publicaría en 1978 bajo el nombre de *Para não esquecer*, junto a la segunda edición de *A legião estrangeira* por la editora Ática.

Esta segunda parte está conformada por una serie de ciento ocho textos, entre anotaciones, fragmentos y crónicas, que, como una especie de derivas del proceso creativo, se fueron acumulando en ese “Fundo de gaveta”, nombre que le sugeriría su amigo Otto Lara Resende, para la compilación de estos textos tan heterogéneos. En él se encuentra varias reflexiones alrededor del arte y lo visual, como es el caso de *Paul Klee*, que parte de la referencia intertextual de la pintura *Paysage avec des oiseaux jaunes* (1923) y el debate dicotómico entre coraje y cobardía, que se despliega a partir de su observación.

2.1.3 *La palabra ovo y su plasticidad*

Para adentrarnos en el objeto de estudio que corresponde a esta investigación, comenzaré por analizar los elementos visuales dentro del texto *O ovo e a galinha*. Entre los recursos plásticos con los que Lispector explora las posibilidades narrativas del cuento, se encuentran los signos de puntuación y sus usos particulares dentro del texto. En *O ovo e a galinha* los párrafos están formados por frases cortas y delimitadas por puntos seguidos. De igual manera “el uso de las rayas característico en la prosa de Lispector,

que no cumple ninguna de las funciones ortográficas normativas, va pautando la dicción y la visión. De hecho, podríamos decir que la frecuencia de estas separaciones le confiere a la prosa una estructura versal” (CABANILLES; LOZANO, 2013, p. 31), generando cortes no sólo en la estructura narrativa del cuento, sino también en la manera como se lee y se configura visualmente la escritura, cargándolo de una poética plástica, en el que se generan fracciones, imágenes segmentadas que se conectan por cadenas de puntos y líneas (Figura 4).

Figura 4 - *Signos de puntuación*

O ovo e a galinha

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe.

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo. — Quando eu era antiga um ovo pousou no meu ombro. — O amor pelo ovo também não se sente. O amor pelo ovo é supersensível. A gente não sabe que ama o ovo. — Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. — Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio.

O ovo não existe mais. Como a luz da estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais. — Você é perfeito, ovo. Você é branco. — A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez.

De igual modo, saltan a la vista otros recursos compositivos que emplea Lispector. Además de la aliteración y la antítesis, en este mismo fragmento se evidencia claramente el uso continuo y reiterativo de “o” mayúsculas y minúsculas. Como exponen Antònia Cabanilles y Ana Lozano, esta relación visual sólo se evidencia en el idioma original del cuento, cuya riqueza plástica desaparece para el lector que acude al texto traducido. Esto se debe a que, al leer el cuento en portugués “el lector percibe la dimensión topográfica del texto y se sorprende al ver que está lleno de huevos. Clarice Lispector experimenta con la representación icónica de la escritura, con su valor analógico” (2013, p. 31) en el que la escritora también resalta la cualidad gráfica y simétrica de la palabra *ovo* como palíndromo (Figura 5).

Este uso reiterativo de la palabra *ovo*, de las rayas y de las “oes” en las primeras páginas del cuento, en el que la narración se centra sólo en el *huevo*, va disminuyendo progresivamente con la aparición gradual de la *gallina* en los devaneos del personaje principal. Paulatinamente, el monólogo va ampliando el punto de foco desde el *huevo* hasta abarcar la *gallina*. Este cambio en la secuencia del relato también se evidencia en la configuración formal de la escritura. Al limitar el uso de las rayas, el texto se vuelve más compacto y los párrafos en general son más extensos y parejos entre sí. De igual manera el énfasis en un solo grafema (como la “o”) se hace menos evidente y toman protagonismo tanto la palabra *ovo* como *galinha* (Figura 6). Ya para el final de la narrativa, la *gallina* se desvanece del relato y el *huevo* pasa a ocupar un segundo plano, mientras el foco se dirige a los *agentes*. A partir de allí, el cuento parece tomar un tono más introspectivo al enfocarse en el personaje principal, cuya función es la de ser un medio para el trabajo y el *huevo*, y la relación que eso implica con los otros, los *agentes*.

Figura 5 - Grafema «O»

O ovo e a galinha

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o o o o o.
O o o o o o o m um o o o lhar. Imediatamente percebo
que não se pode estar vendo um o o o Ver um o o o nunca se
mantém no presente: mal vejo um o o o e já se torna ter visto
um o o o há três milênos. – No próprio instante de se ver o
o o ele é a lembrança de um o o o – Só vê o o o quem já
o tiver visto – Ao ver o o o é tarde demais: o o o visto o o o
perdido – Ver o o o é a promessa de um dia chegar a ver
o o o – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento
não há; há o o o – Olhar é o necessário instrumento que,
depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o o o – O o o
não tem um si-mesmo Individualmente ele não existe.

Ver o o o é impossível: o o o é supervisível o o o há
os super-ônicos. Ninguém é capaz de ver o o o O o o vê
o o o Só as máquinas veem o o o O guindaste vê o o o
– Quando eu era antiga um o o o ou ou no meu ombro –
O amor pelo o o o também não se sente. O amor pelo o o o
é supersensível. A gente não sabe que ama o o o – Quando
eu era antiga fui depositária do o o o e caminhei de leve para
não enostrar o silêncio o o o Quando morri, tiraram de
mim o o o com cuidado Ainda estava vivo. – Só quem vis-
so o mundo veria o o o. Como o mundo o o o é óbvio

O o o não existe mais. Como a luz da estrela já morta,
o o o propriamente dito não existe mais. – Você é perfeito
o o o Você é branco. – A você dedico o o o começo A você dedi-
co a primeira vez.

Figura 6 - Palabras «ovo» y «galinha»

é que o ovo é invisível. E quanto aos iniciados, os iniciados disfarçam o ovo.

Quanto ao corpo da galinha o corpo da galinha é a maior prova de que o ovo não existe. Basta olhar para a galinha para se tornar óbvio que o ovo é impossível de existir.

E a galinha? O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha. A galinha ama o ovo. Ela não sabe que existe o ovo. Se soubesse que tem em si mesma um ovo, ela se salvaria? Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha. Ser uma galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva à morte. Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser uma galinha é isso. A galinha tem o ar constrangido.

É necessário que a galinha não saiba que tem um ovo. Senão ela se salvaria como galinha, o que também não é garantido, mas perderia o ovo. Então ela não sabe. Para que o ovo use a galinha é que a galinha existe. Ela era só para se cumprir, mas gostou. O desamoramento da galinha vem disso: gostar não fazia parte de nascer. Gostar de estar vivo dói. – Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha. A galinha não foi sequer chamada. A galinha é diretamente uma escolhida. – A galinha vive como em sonho. Não tem senso da realidade. Todo o susto da galinha é porque estão sempre interrompendo o seu devaneio. A galinha é um grande sono. – A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido da galinha é o ovo. – Ela não sabe se explicar: "sei que o erro está em mim mesma", ela chama de erro a sua vida, "não sei mais o que sinto" etc.

Como argumenta Olga de Sá el uso reiterativo de ciertas palabras en la escritura de Lispector actúa como una técnica narrativa que genera una sensación de desgaste. Con la monotonía de la repetición, el sonido y el ritmo están marcados por esa *cantinelado do significante*. Paradójicamente, lo que propone Lispector a partir de la repetición incesante de ciertas palabras en el cuento, no es un énfasis, sino más bien un *extrañamiento*¹⁵, una anulación, lo que Sá define como silencio.

O silêncio que aí se anuncia não é silêncio amplificado, hiperbólico, da retórica. Também não parece um silêncio enfático. O discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto «grau zero» da escritura [...] No nível do discurso, o que para ela mais se aproxima desse silêncio é a repetição, como corrosão do próprio significante (SÁ, 1984, p. 277).

Estos silencios o vacíos que señala Sá en la escritura de Lispector actúan como una serie de veladuras que consisten “en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (SHKLOVSKI, 1978, p. 60). Lo que plantea el cuento *O ovo e a galinha* es una visión totalmente fragmentada y opaca, en el que las imágenes y las ideas parecen obviarse, no concluirse, diluirse y borrarse.

2.1.4 *O ovo e a galinha*, un cuento inespecífico

Nombrar este escrito como *cuento* ya genera una cierta extrañeza, pues abordarlo desde un género específico parece encasillar y limitar las múltiples lecturas que ofrece, incluyendo las que esta investigación explorara, al entenderlo también como un texto visual. Si bien este estudio no se enfoca en las especificidades de los géneros literarios, creo que vale advertir, o

¹⁵ “Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (SHKLOVSKI, 1978, p.65).

al menos señalar que, sin duda, *O ovo e a galinha* se ubica rápidamente en el intersticio de lo inesperado, de lo no delimitado o no establecido por los cánones literarios.

Contrario a lo que afirma Piglia en su *Tesis sobre el cuento*, “Un cuento siempre cuenta dos historias” (1986, n.p), lo que Lispector propone a partir de *O ovo e a galinha* es una infinidad de historias. La estructura fragmentaria y aparentemente inconexa del texto posibilita entretejer varias historias dentro del mismo relato, como argumenta Mária Russotto, quien identifica por lo menos tres metáforas inmersas en el relato:

La primera eleva el tópico popular del huevo y la gallina a la problemática filosófica de la relación entre *substancia y accidente*. La segunda, se encanta en la literalidad de la metáfora *gallina = mujer* hasta el paroxismo y, con perversa ingenuidad, deconstruye el discurso patriarcal sobre la *condición femenina* en el plano socio-familiar, haciendo hincapié en el tópico de la maternidad y asumiendo ora el enfoque dominante, ora el subalterno. La tercera, la más disminuida e intermitente, apunta a la relación entre *la obra y su productor* (1996, pp. 168-169).

Esto le da al cuento ese carácter de *texto escribible*, entendido como lo señala Lauro Zavala, desde la perspectiva de Barthes, como un texto “escrito para ser reescrito por cada lector con cada lectura. El lector es aquí un productor de sentido, el constructor de interpretaciones” (2007, p. 54). Por esto, es posible leer *O ovo e a galinha* como una paradoja sobre los orígenes y las causalidades, como un tratado filosófico sobre lo que se ve y lo que se percibe, como un relato psicológico sobre lo femenino y la maternidad, como un dilema dicotómico entre la vida y la muerte o como una reflexión sobre la obra de arte y el proceso creativo.

Son todas esas posibilidades de lectura las que permiten que la obra permanezca

inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes

universalmente reconocidas, por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas (ECO, 1990, p. 80).

Cuando Clarice Lispector nombra cuento a *O ovo e a galinha* está precisamente “sustituyendo ese mundo ordenado” que define la construcción literaria y establece leyes sobre qué es un cuento. Lo que logra Lispector con su escritura es revisar, tensar y expandir esas nociones, que se han entendido como certezas, para definir lo literario. Por esta razón, considero pertinente conservar a lo largo de esta investigación el concepto de *cuento*, sin adoptar algunas de las denominaciones como *posmoderno*, *experimental*, *metaficcional* o *anticuento*¹⁶ ya que son, desde mi punto de vista, categorías que terminan problematizando, más que esclareciendo, los abordajes desde donde esta investigación se encamina, entendiendo “la obra literaria como continua posibilidad de aperturas” (ECO, 1990, p. 81) en la que hay una amplia posibilidad de lecturas, que desde un análisis *expansivo*, permiten destacar aquellos elementos que apuntan a ciertas relaciones transmediales que desbordan los límites de lo puramente literario o lingüístico en el texto.

2.1.5 El relato: entre la literatura y el cine

Retomando el análisis del relato, Tyniánov propone que el cine poético (entendido como aquellas narrativas fílmicas menos dependientes o conectadas con las categorías de la historia) establece

¹⁶ Lispector tenía plena conciencia de los límites que poseían conceptos como el de *anticuento*. Como menciona Raúl Antelo en su texto *Objecto Textual* (1997), Lispector publicó en el *Jornal do Brasil*, el 19 de agosto de 1972, “*um anticonto*”, en un intento por llevar al límite su trabajo como escritora, en una especie de “suicidio de la palabra”: “o que tentei com essa espécie de relatório? Acho que queria fazer um anti-conto, uma anti-literatura. Como se assim eu desmistificasse a ficção. Foi uma experiência valiosa para mim. Não importa que eu tenha falhado. Chama-se «Objecto»” (ANTELO, 1997, p. 9).

una gran proximidad con el verso poético. Para el autor, los planos en el cine “no se despliegan en sucesión, sino más bien se sustituyen unos a otros; la distinción entre planos podría compararse a las líneas separadas en un poema” en el que la dimensión específicamente narrativa del texto visual o verbal (en el que hay una sucesión de hechos relacionados lógicamente y cronológicamente, causados o experimentados por un personaje en un espacio-tiempo específico) se desenfatisa hasta el punto de desaparecer (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, pp. 95-97).

De esta manera, partiendo de la misma estrategia comparativa que utiliza Tyniánov, podríamos tejer esos puentes con el cuento *O ovo e a galinha* de Lispector. Como se mencionaba anteriormente, pareciera que la historia del cuento se sintetiza sólo en la primera línea del texto:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.

El verdadero énfasis del cuento está en la manera particular de Lispector de construir el texto. La fragmentación excesiva, el uso particular, y en ocasiones exagerado, de signos de puntuación, además del ritmo que genera la repetición de ciertos grafemas y de palabras como *ovo* y *galinha*, cargan al cuento de una sintaxis muy próxima a la poesía. Pero, además, Lispector logra integrar a su escritura evocaciones de imágenes que como fotogramas *se substituyen unos a otros*, aparentemente de forma inconexa o aleatoria.

Al retomar el pensamiento de Tyniánov, podríamos argumentar que lo que Lispector propone, a partir de estas intersecciones transmediales, es establecer juegos estéticos y construcciones semánticas a partir de cruces de diferentes procesos artísticos que no apuntan a la articulación de una historia, sino a la posibilidad indefinida de múltiples historias, abiertas a las reacciones y comprensiones individuales de cada lector y de cada relectura. Esta pluralidad semántica se da gracias a la eficacia en los procesos de creación con los que Lispector

estructura el cuento, en el que usa principalmente lo ausente, el vacío, como elemento compositivo.

La elipsis: recortes y vacíos

Como se mencionó anteriormente, la estructura fragmentaria que generan los

cortes y silencios en el cuento *O ovo e a galinha*, no evidencian una falta de información, sino más bien un proceso de creación, en el que hay una clara conciencia en el uso del vacío como elemento compositivo. Para ejemplificar mejor cómo la supresión de contenido se establece como un elemento importante en la construcción tanto del texto como de la imagen, retomaré el concepto de elipsis y sus usos tanto en la retórica verbal como visual.

La elipsis desde la retórica verbal

Como figura literaria, la elipsis consta en la supresión de una o más palabras de una frase que, desde un punto de vista gramatical, deberían estar presentes pero que sin ellas igualmente se comprende el sentido del enunciado. Como expone José Miguel Hernández Terrés el concepto de elipsis ha sido abordado desde análisis muy diversos en los estudios lingüísticos. Desde una perspectiva más clásica tiende a interpretarse como “carencias de las estructuras canónicas de las oraciones de una lengua” (2001, p. 88) y, por otra parte, también ha sido entendida como un fenómeno contextual. Como explica Hernández Terrés, retomando las ideas de Karl Bühler, “el contexto es por sí mismo informativo, y esto permite que no todo deba «decirse», es la elipsis desde este punto de vista un tipo de manifestación de la economía del habla que tiende a evitar las redundancias, a ahorrar esfuerzos innecesarios para los hablantes” (2001, p. 88).

Sin embargo, Hernández Terrés también apunta que hay casos en los que tal atenuación o supresión no siempre sucede para evitar una redundancia o por economía del lenguaje, sino

que el uso de la elipsis se da por una cuestión de representatividad, en la que “se realiza una selección perspectivística de los elementos que se consideran pertinentes” (2001, p. 92), en la que no sólo se toma en cuenta el punto de vista de quien enuncia, sino también la respuesta interpretativa del enunciatario. En estos casos la elipsis se transforma en un argumento estético, en el que deja de ser sólo un recurso comunicativo y pasa a formar parte de “la ley de la economía de las fuerzas creadoras” (SHKLOVSKI, 1978, p. 58).

La elipsis desde la retórica visual

De manera semejante, el concepto de elipsis se aplica a la retórica visual. Esta figura consiste en la supresión de algún elemento que compone la imagen y cuya anulación no interfiere con su lectura. El objetivo de la elipsis es enfatizar o resaltar otros sentidos connotados en la imagen. Un ejemplo de esto es la obra de la artista británica Rachel Whiteread. Sus esculturas resaltan precisamente el vacío que hay dentro o alrededor de los objetos y lo logra justamente eliminando el objeto representado. La artista utiliza materiales como el yeso, el concreto o polímeros, para realizar moldes en los que hace visible todo aquello que no es el objeto propiamente dicho.

Lo que le interesa a Whiteread es materializar el espacio que no es visible, ni tangible alrededor o en el interior de los objetos y espacios que selecciona. En la instalación *Untitled (Paperbacks)* (Figura 7) Whiteread construye moldes de yeso del espacio negativo de estantes de libros que evocan a una biblioteca. Los libros que se esperaría ver representados se convierten simplemente en ausencias, en elipsis visuales, en vacíos. Lo interesante de la obra de Whiteread es que, a partir de la disposición y la forma de los moldes en yeso, el espectador logra ver lo que precisamente está ausente.

Figura 7 - *Untitled (Paperbacks)*



Rachel Whiteread, 1997. Yeso y acero. 450 x 480 x 632 cm.

Fuente: MoMA's Collection

La elipsis en la narración

Lo que Lispector propone a lo largo del texto no es una secuencia narrativa inequívoca, lineal, con una clara estructura temporal y espacial. Todo lo contrario, su intención es crear múltiples narrativas, inclusive, contradictorias entre sí, sin un tiempo ni un espacio aprehensibles. Al transportar la elipsis al cuento *O ovo e a galinha* se hace pertinente también abordar el concepto desde el estudio de la narratología.

En este sentido, la elipsis se entiende como lapsos de tiempo que se omiten dentro del relato o trama, que permite acelerar y prescindir de fragmentos de la historia que no tienen una relevancia o pertinencia significativa para ser contada. De igual manera, la elipsis puede ser usada para generar un efecto de

fluidez, velocidad o desequilibrio en la narración, que genera lagunas temporales en las que el lector tiende a suplir la información faltante.

Allí es donde la capacidad de evocación de la elipsis se hace evidente, ya que el lector logra configurar fragmentos de la historia, no sólo a partir de la información particular que le ofrece el relato, sino también desde una lectura contextual de los vacíos y ausencias. Esto es lo que Wolfgang Iser denomina *potencial de ensamblaje*, entendido como las posibilidades de articulación entre los segmentos del texto dejados como espacios en blanco y que tienen como propósito desencadenar el acto de representación por parte del lector (1987, p. 280).

De igual manera, la elipsis se torna fundamental en el texto fílmico, pues como asegura Francisco Javier Gómez Tarín:

La elipsis comienza en la misma mecánica de filmación y reproducción, está presente en las ausencias entre fotogramas, en los espacios en negro que los unen. Es la mente del espectador la que confiere movimiento a las imágenes, cubriendo con su imaginación un elevadísimo porcentaje del material, y esta cuestión tecnológica, mecánica, se traslada a toda «unión» en el seno del filme (2002, p. 387).

Esas uniones sintagmáticas que se dan a través del proceso de montaje son las que permiten desarrollar ese *potencial de ensamblaje* que genera ese efecto perceptivo de *continuidad fluida* (ISER, 1987, pp. 283-290), tanto en el texto literario como en el texto fílmico. A partir de la implementación de una serie de códigos, el montaje logra un efecto de naturalización por medio de transiciones suaves entre diferentes secuencias o entornos espacio-temporales, que rompen con la violencia que implican los cortes y la fragmentación que genera la ausencia de todo aquello que se ha sustraído a la historia, ya sea con respecto a lo temporal (por medio de la elipsis) o en relación a lo espacial (por medio del fuera de campo) (GÓMEZ TARÍN, 2002, p. 306).

Sin embargo, en obras tan fragmentarias como la de Lispector, ese proceso de “continuidad” sólo se logra a través de una profusa actividad de composición por parte del lector, que le permite combinar “los esquemas dispuestos, contrafácticos, opuestos, contrastantes, telescópicos o segmentadores” (ISER, 1987, pág. 284) del texto literario. “No es en la imagen [o en las palabras] donde la historia se debe plasmar explícitamente sino en la mente del espectador” (GÓMEZ TARÍN, 2002, p. 385).

Este es precisamente el recurso que Lispector explora y propone a su lector, al entender el texto literario como un espacio discursivo abierto¹⁷. El cuento *O ovo e a galinha* podría entenderse entonces como una serie de elipsis que omiten constantemente fracciones de la historia, o de las historias, dejando como resultado un sin número de sugerencias, indicios y sugerencias de lectura que enfrenta al lector a una narrativa abierta, bidireccional y polisémica, que al igual que en el texto cinematográfico, genera una plataforma discursiva entre los cruces transmediales y el espectador (GÓMEZ TARÍN, 2002, p. 386).

De este modo, como si se tratara de un texto fílmico (compuesto por una serie de fotogramas separados por pequeños espacios vacíos entre ellos), Lispector estructura su texto como una cadena de pequeñas imágenes narradas y delimitadas por puntos y rayas que marcan los vacíos entre cada una de las ideas. La figura del *huevo* y la *gallina* se fragmenta y se reproduce cuidadosamente, como si se tratara de una secuencia de movimiento de Muybridge, en la que la repetición secuencial de los vocablos consiguiera deconstruir por completo el potencial semántico y visual de ambos conceptos. Y al igual que el espectador que asiste al filme, es el lector del texto literario quien logra desarrollar el potencial de ensamblaje y de movimiento de los segmentos que generan los espacios vacíos en el cuento.

¹⁷ La obra abierta es la posibilidad que tiene la obra de arte de “ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original” (ECO, 1990, p.74).

La elipsis fuera del huevo y la gallina

De igual modo se puede encontrar el recurso de la elipsis en otros textos de Lispector. Uno de estos es el cuento *A quinta história* (1964) que hace parte de la misma antología de cuentos *A legião estrangeira*. El texto comienza con una aclaración de la narradora en la que explica que aquella historia podría llamarse de tres modos diferentes:

As Estátuas. Outro nome possível é O Assassinato. E também Como Matar Baratas. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem (LISPECTOR, 2016, p. 335).

Lo que la narradora plantea es una misma historia contada a partir de variaciones en el uso de elipsis y pausas en cada uno de los relatos, para focalizar y enfatizar ciertos elementos y atenuar otros a partir del fuera de campo. Esto nos deja entonces con tres relatos diferentes, cada uno tan válido como el anterior.

El primero, *Como Matar Baratas*, al extremo sucinto, emplea la elipsis para economizar lo más posible el lenguaje: “Queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o dentro delas. Assim fiz. Morreram” (LISPECTOR, 2016, p. 335). Al igual que en *O ovo e a galinha*, la narración se fragmenta por elipsis temporales marcadas por los puntos seguidos, construyendo cada idea como imágenes fijas que se encadenan y se activan a partir del proceso de lectura.

A continuación, como si se tratara de un trabajo de traducción cinematográfica, Lispector reconstruye otros dos relatos de la misma historia. *O Assassinato*

Começa assim: Queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. A verdade é que só em

abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje [...] (LISPECTOR, 2016, p. 335).

En este relato la narradora continúa describiendo meticulosamente la manera en la que percibía las cucarachas y las sensaciones que experimentaba mientras preparaba el veneno y lo esparcía en la casa para asesinarlas. Finalmente, en la madrugada las encuentra en el piso de la cocina muertas. Lo interesante de este relato es que al crear una pausa en la descripción minuciosa de la manera en que prepara el veneno y mata las cucarachas, el punto de vista de la narración pasa del simple consejo de “cómo matar cucarachas” a la planeación y ejecución del *asesinato* de “sus cucarachas”.

En el tercer relato, *As Estátuas*, la narración comienza con elipsis muy marcadas hasta alcanzar el momento en el que el personaje llega de madrugada a la cocina. “Eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha” (LISPECTOR, 2016, p. 336). Estos saltos abruptos en la continuidad del relato son posibles porque hay una clara conciencia de la capacidad del lector de completar los grandes vacíos con las referencias anteriores. Una vez que el personaje *atraviesa la cocina* el relato se pausa y se focaliza en observar y describir cuidadosamente las cucarachas muertas, que yacen en el piso como estatuas endurecidas por el yeso.

E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompeia [...] (LISPECTOR, 2016, p. 336).

La descripción meticulosa de aquellas “estatuas,” e inclusive, la referencia extratextual a la antigua ciudad romana de Pompeya y a los múltiples cuerpos humanos que quedaron calcinados y enterrados por la erupción del monte Vesubio, evidencian el carácter visual, *imagético* y psicológico de la narración.

El cuarto relato desborda los límites de las tres narraciones anteriores. En este relato el personaje permanece sumido en su pensamiento especulando sobre lo que sobrevendrá en las siguientes noches y su decisión de continuar o no matando cucarachas.

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva, em fila indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? [...] (LISPECTOR, 2016, p. 337).

Si bien las elipsis van hasta el momento en que *vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim*, la pausa se efectúa justo después de que la historia inicial ha concluido con las cucarachas muertas. Por esto, al comienzo del texto, la voz narrativa apunta que “Farei então pelo menos *três histórias, verdadeiras*, porque nenhuma delas mente a outra.” Esta cuarta narrativa sería una extra-historia, una derivación.

La última historia con la que Lispector da “fin” al cuento dice así “A quinta história chama-se *Leibnitz e a transcendência do amor na Polinésia*. Começa assim: Queixei-me de baratas.” (LISPECTOR, 2016, p. 337) De este modo Lispector termina el cuento con una gran elipsis, con un gran plano vacío, dejando con el título y el comienzo del relato, una invitación abierta, una insinuación, un señuelo para que el lector ahora ocupe la posición de narrador, de co-autor, de *la quinta historia*.

2.2 OJOS DE PERRO AZUL

Los recuerdos reales me parecían fantasmas de la memoria, mientras los recuerdos falsos eran tan convincentes que habían suplantado a la realidad. De modo que me era imposible distinguir la línea divisoria entre la desilusión y la nostalgia.¹⁸

2.2.1 Los primeros cuentos de García Márquez

Gabriel García Márquez, fue uno de los escritores más influyentes en Colombia y en Latinoamérica, reconocido principalmente por su novela *Cien años de soledad* (1967) con la cual obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1982. Sin embargo, su producción cuenta con un gran número de novelas como *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *El otoño del patriarca* (1975), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *Memorias de mis putas tristes* (2004), al igual que varias antologías de cuentos como *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) o *Doce cuentos peregrinos* (1992).

Su trabajo literario estuvo acompañado de una prolífera producción como periodista, en la que se incluyen reportajes, columnas de opinión y crónicas, además de una gran pasión por el cine¹⁹ que lo llevaría a desarrollar una amplia crítica cinematográfica, algunos guiones y hasta colaboraría también en algunas de las traducciones de sus obras literarias para cine y televisión. Su labor como escritor y periodista marcaron un particular estilo en su escritura que terminaba desdibujando los límites entre la ficción literaria y el reportaje periodístico. Un

¹⁸ Fragmento del prólogo *Por qué doce, por qué cuentos y por qué peregrinos* del compendio *Doce cuentos peregrinos* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p.363).

¹⁹ En 1986 fundaría junto a Fernando Birri, Julio García Espinosa y el apoyo del Comité de Cineastas de América Latina la *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños* de Cuba, como institución filial de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

ejemplo de esto son las catorce entregas que escribió para el diario *El Espectador* sobre la historia del ciclista Ramón Hoyos Vallejo en 1955, *Relatos de un naufrago* (1955), también publicado en catorce capítulos en *El Espectador* y reeditado como libro en 1970 o *Crónica de una muerte anunciada*, publicada en 1981.

Gabriel García Márquez nació en 1927 en Aracataca, un pequeño poblado en la zona caribeña de Colombia. Vivió parte de su niñez en Barranquilla y luego en Zipaquirá, una ciudad cercana a la capital, donde terminó sus estudios escolares. En 1947 ingresó a estudiar derecho en la Universidad Nacional, en la ciudad de Bogotá. Ese mismo año publicó su primer cuento en el diario bogotano *El Espectador* llamado *La tercera resignación*. Tras el cierre de la Universidad el 9 de abril de 1948, a raíz del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán y los disturbios que se desencadenaron conocidos como el *Bogotazo*, García Márquez se traslada a Cartagena para continuar sus estudios y empieza a escribir para el diario cartagenero *El Universal*²⁰. Finalmente, en 1949 abandona la facultad de derecho y se traslada a Barranquilla. Allí, junto a Alfonso Fuenmayor, Germán Vargas y Álvaro Cepeda Samudio y un grupo amplio de otros artistas, escritores y periodistas configurarían lo que se denominó como *Grupo de Barranquilla*, un conjunto de jóvenes inquietos por la literatura, el cine, el periodismo y las artes, que bajo la tutoría del catalán Ramón Vinyes, exploraron los límites con los que se habían definido hasta el momento la literatura, la crítica y el periodismo que se desarrollaba en el país.

Desde 1950 comienza a escribir para el periódico barranquillero *El Heraldo*, en el que publicaba casi a diario bajo el seudónimo de *Septimus*, tomado del personaje Septimus Warren Smith, de Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway* (1925), una columna llamada *La Jirafa* en la que abordaba diferentes temas que iban desde reseñas literarias, críticas musicales y opiniones

²⁰ Escribió su primera columna de opinión en *El Universal* el 21 de junio de 1948 y escribiría allí periódicamente hasta 1949.

cinematográficas, hasta relatos de ficción, reportajes sobre el carnaval, personajes locales o en general, cualquier tema que él considerara llamativo para ser abordado. Ya para 1954 viaja a Bogotá para incorporarse a *El Espectador* como reportero de planta, en el que desarrolló su columna *El cine en Bogotá: estrenos de la semana*, que se convirtió en un referente para la crítica cinematográfica independiente.

Según Ángel Rama, los primeros años de García Márquez como escritor están representados principalmente por un conjunto de cuentos publicados en diarios entre 1947 y 1954, así como también la novela *La hojarasca* (1955) y una muy rica y variada actividad periodística que le sirvió como un cierto entrenamiento para tener un dominio de las dimensiones del relato, que aplicaría con inteligencia en sus cuentos y narrativas breves. De igual manera, el periodismo le brindaría a García Márquez una consciencia clara sobre el mercado literario, sobre el público lector y la manera como dicho público se vincula. Para Rama, una obra que evidencia esos modelos narrativos derivados de sus aprendizajes como periodista, es *La hojarasca*, “composición, en definitiva, de series acumuladas de pequeños relatos” (1985, pp. 169-170).

Precisamente en este primer periodo como escritor, García Márquez publica por primera vez el cuento *Ojos de perro azul*, el 18 de junio de 1950 en *El Espectador*. Luego en 1973 se publicaría en la colección de cuentos homónima, junto a otros cuentos escritos entre 1947 y 1955 por la Secretaría de Obras y Servicios de México y editado posteriormente por la Editorial Sudamericana en Buenos Aires y la Editorial Plaza y Janés en Barcelona, ambas en 1974²¹.

Ojos de perro azul cuenta la historia de un hombre que en sueños siempre se encuentra con la misma mujer a la que le dice “Ojos de perro azul”. Cuando despierta el hombre siempre olvida lo que ha soñado. Por el contrario, la mujer trata de encontrarlo en

²¹ Con base en la información de la ficha técnica de la Biblioteca Nacional de Colombia, y como argumenta Jacques Gilard en *Así leí a García Márquez* (2015), la primera edición de esta colección de cuentos apareció de forma pirata en 1972 en Argentina según la Biblioteca Nacional o en Uruguay, según Gilard.

“la realidad, a través de esa frase identificadora: «Ojos de perro azul»” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 77), y la dice en voz alta en la calle o la escribe en las servilletas, las mesas, las paredes, en los vidrios y en los pisos de la ciudad, con la esperanza de que el hombre al leerla pueda recordarla y encontrarse con ella. Sin embargo, la historia se repite cíclicamente todas las noches, ya que al despertar el hombre siempre olvida todo lo soñado.

2.2.2 Un inicio

La narrativa se desarrolla a partir de la voz masculina del personaje principal que narra en pasado todo lo que acontece en el sueño. El primer párrafo del cuento traza, en esencia, los aspectos principales que componen la historia y que se abordarán con más detenimiento a lo largo de la narrativa (Figura 8).

Figura 8 – Anotaciones del proceso de lectura. párrafo inicial «Ojos de perro azul»

OJOS DE PERRO AZUL

(1950)

Elipsis inicial

Mirar / Ver / Percibir

Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez. Pero luego, cuando dio la vuelta por detrás del velador y yo seguía sintiendo sobre el hombro, a mis espaldas, su resbaladiza y oleosa mirada, comprendí que era yo quien la miraba por primera vez. Encendí un cigarrillo. Tragué el humo áspero y fuerte, antes de hacer girar el asiento, equilibrándolo sobre una de las patas posteriores.

Cíclico

Después de eso la vi ahí, como había estado todas las noches, parada junto al velador, mirándome. Durante breves minutos estuvimos haciendo nada más que eso: mirarnos. Yo mirándola desde el asiento, haciendo equilibrio en una de sus patas posteriores. Ella de pie, con una mano larga y quieta sobre el velador, mirándome. Le veía los párpados iluminados como todas las noches. Fue entonces

Él: asiento

Relación
Objetual

Ella: velador

Recuerdo

cuando recordé lo de siempre, cuando le dije: «Ojos de perro azul». Ella me dijo, sin retirar la mano del velador: «Eso. Ya no lo olvidaremos nunca». Salió de la órbita, suspirando: «Ojos de perro azul. He escrito eso por todas partes».

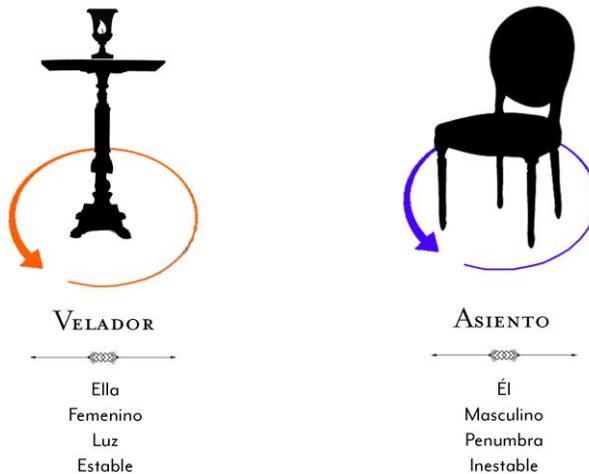
/

Olvido

La vi caminar hacia el tocador. La vi aparecer en la luna circular del espejo mirándome ahora al final de una ida y vuelta de luz matemática. La vi seguir mirándome con sus grandes ojos de ceniza encendida: mirándome mientras abría la cajita enchapada de nácar rosado. La vi empolvarse la nariz. Cuando acabó de hacerlo, cerró la cajita y volvió a ponerse en pie y caminó de nuevo hacia el velador, diciendo: «Temo que alguien sueñe con

Para empezar, García Márquez establece al comienzo del cuento los dos personajes que estructuran el relato. Por un lado, el personaje masculino, que es la voz narradora y por el otro, el femenino. Al mismo tiempo evidencia un claro énfasis en el verbo “mirar” y, en general, en la acción de percibir como desencadenante o detonador principal de la historia. Por esto, el inicio del cuento nos lanza, a través de una elipsis temporal, en medio del cruce de miradas entre los dos personajes. Estos cortes o elipsis en el relato son los que García Márquez utilizará en el resto de la trama de la narrativa para configurar la sensación de extrañeza y ambigüedad temporal que caracteriza el mundo onírico, como también para reforzar el juego de oposiciones entre recuerdo y olvido. Igualmente, en este primer fragmento es posible identificar la relación objetual con la cual García Márquez fija cada uno de los personajes a dos lugares u objetos de anclaje, *ella* al *velador* y *él* al *asiento* (Figura 9), así como el uso reiterativo de la frase que da título al cuento y que se establece como *leitmotiv* del relato: “Ojos de perro azul”.

Figura 9 - Relaciones Objeto-Personaje



Cada uno de los objetos se establecen como *ejes* para los personajes a lo largo del relato. *Ella* gira en torno al velador, mientras *Él* gira sentado en el asiento, equilibrándolo sobre las patas posteriores.

Sin embargo, vale aclarar que la dicotomía entre sueño y realidad al inicio del cuento queda insinuada muy sutilmente. Sólo avanzando en la historia, el lector puede ir tejiendo esa doble realidad entre el espacio del sueño, que da lugar al encuentro de los personajes y que se repite todas las noches, en contraposición a la vigilia, en la que el hombre siempre olvida lo que ha soñado, mientras la mujer escribe en la ciudad “ojos de perro azul” para encontrarlo. De esta manera, el lector obtiene paulatinamente, inmerso dentro del personaje principal, los recuerdos que le develan que lo que acontece en aquella habitación, frente a la mujer que lo mira desde el velador, es en realidad un sueño que se repite todas las noches.

2.2.3 *En búsqueda de perros azules*

Como apunta Jacques Joret, la mayoría de los cuentos que pertenecen a este primer momento de García Márquez como escritor están marcados claramente por un interés en abordar temáticas de referencia metafísica, en la que la mayoría de los cuentos están protagonizados por personajes anónimos que “se escapan, se esfuman en un más allá ideal, puro sueño, espacio etéreo reservado a los solos seres que [...] supieron abstraerse de la realidad” (1984, p. 14). Esta carencia de individualización le resta cualquier importancia al carácter de los personajes y se enfoca mucho más en las situaciones, en las experiencias, atmósferas y ambientes emocionales que estos construyen.

En el caso del cuento *Ojos de perro azul*, los personajes parecen trazarse con bordes muy difusos. El único rasgo identificable es los “ojos de perro azul” de la mujer, que además de crear esos ecos de resonancia en el cuento a través de la repetición, también enfatizan el carácter metafísico y onírico del relato. García Márquez establece una cierta irrealidad, un enigma, un misterio a partir de la imagen “ojos de perro azul”.

Al desglosar la frase, se pueden establecer diferentes relaciones y lecturas. Por un lado, están las referencias a animales,

muy extensa en la obra garciamarquiana, como lo expone Jacques Joset en *El bestiario de García Márquez* (1974). Para Joset, la escritura de García Márquez responde a una estructura de la metáfora muy específica conformada por el sustantivo objeto del tropo + “de” o “con” + nombre de animal. “Tal secuencia, que figura, lo repito, en toda su obra, se propone animar la descripción, caracterizar a un personaje remitiendo a un rasgo animalista tipificado o subrayar la importancia de un detalle de la narración” (1974, pp. 78-79).

En *Ojos de perro azul*, la metáfora “ojos de perro” transfieren por analogía, al personaje de la mujer, las cualidades de una animalidad domesticada, una animalidad que acompaña de manera fiel e incondicional al hombre. En toda la narración, ella, aunque frustrada por el hecho de que el hombre siempre olvida lo que sueña, está siempre dispuesta a encontrarse con él todas las noches y asegurarse de que no la olvide.

Además, García Márquez carga al personaje femenino con otra característica atribuida a los perros como es su sensibilidad olfativa: “Dijo que una vez llegó a una droguería y advirtió el mismo olor que había sentido en su habitación una noche, después de haber soñado conmigo. «Debe estar cerca», pensó, viendo el embaldosado limpio y nuevo de la droguería” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 78). El olfato, como uno de los sentidos más primitivos e instintivos del ser humano, despierta su respuesta intuitiva por tratar de encontrarlo en ese lugar. “Ella siguió viendo el embaldosado limpio y sintiendo el olor. Y abrió la cartera y se arrodilló y escribió sobre el embaldosado, a grandes letras rojas, con la barrita de carmín para labios: «Ojos de perro azul»” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 78).

Por otro lado, al definir que los “ojos de perro”, son de un “perro azul”, García Márquez logra transmutar de cierta manera la referencia metafórica inicial, que podría entenderse incluso como una expresión coloquial²², para crear una imagen poética.

²² “Otras fórmulas metafóricas confirman la importancia del lenguaje popular en la formación de las imágenes de García Márquez. [...] Insultos, apodos y

Claramente la frase no apunta a una descripción realista de los ojos de la mujer, lo que logra el escritor es generar un *extrañamiento*, como lo denominaría Shklovski, cargado de metáforas y juegos visuales que se expanden a lo largo del relato con otras características que refuerzan las relaciones alegóricas, visuales, metafóricas e *imagéticas* a las que remite el color “azul”, que describe la mirada de la mujer y que la cargan de un sentido plástico, y en alguna medida, extrasensorial.

[...] su resbaladiza y oleosa mirada.

[...] Le veía los párpados iluminados como todas las noches.

[...] La vi seguir mirándome con sus grandes ojos de ceniza encendida. (p. 75).

[...] te vi los ojos de ceniza [...] (p. 78).

[...] levantó la mirada ardiendo, asándose también como ella [...] (p. 79).

[...] quedé frente a una desconocida de ojos cenicientos [...] (p. 80).

2.2.4 Luz y sombra: entre el recuerdo y el olvido

Todas estas frases que describen los ojos y la mirada de la mujer apuntan claramente a una vinculación particular con el fuego, un elemento importante en toda la narración como fuente de luz. Como señalaba anteriormente, García Márquez genera una serie de “puntos de fuga” dentro del espacio narrativo para vincular cada uno de los personajes a un elemento particular en la habitación donde se desarrolla el cuento, convirtiéndolos en los ejes de caracterización de cada uno de los personajes. *Ella* permanece de pie, junto al velador, exponiendo su cuerpo a la luz de la llama para calentarse. *Él*, por el contrario, permanece en el rincón oscuro, sentado, balanceándose en las patas posteriores del asiento, mientras fuma.

expresiones familiares asociadas con el mundo animal abundan en todas las obras del novelista” (JOSET, 1974, p. 80).

A partir de la vinculación de la mujer al velador (que es fuego, calor y luz) y del hombre al espacio en penumbra, García Márquez plantea todo un entramado de relaciones poéticas sobre el recuerdo y el olvido. La palabra recuerdo viene del latín *recordari*, compuesta por el prefijo *re-*, equivalente a “de nuevo”, y *cordis* a “corazón”, lo que significa *volver a pasar por el corazón*. Dicho de otro modo, recordar implica la acción de traer algo de nuevo a la memoria, lo que supone que sólo se puede recordar algo que se ha percibido, aprendido o conocido con anterioridad, pero que se ha olvidado en determinado momento. Esto genera una relación paradójica e inseparable entre el recuerdo y el olvido, como lo describe Astrid Erll, “recordar y olvidar son las dos caras (o bien, son dos procesos diferentes) de un mismo fenómeno: la memoria. *El olvidar* es condición para que haya recuerdo. Pues el *total recall*, el recuerdo ininterrumpido de todo hecho individual del pasado sería igual al olvido total” (2012, p.10).

Lo que propone García Márquez en la narrativa a partir de la relación entre luz y oscuridad, parece apuntar precisamente al mismo fenómeno de opuestos y complementarios que expone Erll entre el recuerdo y el olvido. Por un lado, la necesidad que tiene la mujer de vincularse al velador es la misma necesidad de ser recordada fuera del sueño, es permanecer a la luz de la memoria en un cuarto oscuro lleno de olvidos. Por esto, en el cuento hay constantemente alusiones sobre el frío que la mujer siente y la necesidad de “entrar en calor”, de ponerse delante del fuego y ser recordada.

[...] tendió sobre la llama la misma mano larga y trémula que había estado calentando antes de sentarse al espejo. Y dijo: «¿No sientes el frío?»

[...] Ahora tenía las manos abiertas sobre la llama, como dos abiertas alas de gallina, asándose, y con el rostro sombreado por sus propios dedos. «Creo que me voy a enfriar –dijo–. Ésta debe ser una ciudad helada» (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 76).

Lo interesante de la metáfora con el velador es que la llama evidencia siempre la posibilidad de extinguirse, es una energía frágil. Por esta razón, hay constantemente un énfasis en la ceniza y en los *ojos cenicientos* de la mujer, ya que son vestigios de un fuego previo que se extinguió alguna vez y que todas las noches vuelve a la luz con el recuerdo.

Por su parte, el personaje masculino está inmerso en el olvido. A lo largo de la narrativa permanece sentado fumando, en el rincón oscuro del cuarto. De alguna manera, la penumbra evidencia esa falta de conciencia sobre lo que ocurre en ese lugar y sobre la procedencia de la mujer que lo mira fijamente. Al igual que el pequeño y fugaz resplandor del cigarrillo que fuma, la memoria del hombre parece centellear entre cortas ráfagas de recuerdos, luz y humo. Así, cada bocanada, le va recordando lentamente pequeños detalles que le revelan que, lo que acontece en ese sueño, no es más que la repetición cíclica del encuentro onírico que siempre olvida.

2.2.5 Cruces y evocaciones

Como se mencionaba anteriormente, el cuento *Ojos de perro azul* está construido a partir de una estructura narrativa circular, en la que evidentemente el inicio y el final del cuento están conectados y recrean la sensación de un *loop* infinito, gracias al hecho de que el personaje principal, siempre olvida lo que ha soñado. A su vez, esta configuración circular del cuento está cargada de unidades menores o pequeños relatos que fragmentan e interrumpen una posible linealidad narrativa, para generar una yuxtaposición de eventos y entramados temporales, que refuerzan la experiencia onírica que evoca el relato.

Esta estrategia de composición le permite a García Márquez crear una especie de planos en detalles de algunos elementos de la historia, que pausan el ritmo de la narración, para generar ciertos énfasis en los juegos de oposición que presenta el cuento como, por ejemplo, la dicotomía entre sueño y vigilia, recuerdo y olvido,

la noche y el día, la oscuridad y la luz, la habitación y la ciudad, lo femenino y lo masculino. Si bien ya se han abordado algunas de esas relaciones en los apartados anteriores, a continuación, se ampliarán dos fenómenos en los que se establecen dos paradigmas que se ubican precisamente en el intersticio de estas dicotomías, entendidos como umbrales, no sólo en el campo narrativo, sino también desde las evocaciones visuales que proyectan. El primero, es el espejo y su reflejo y, el segundo, es la puerta como punto liminal de la habitación.

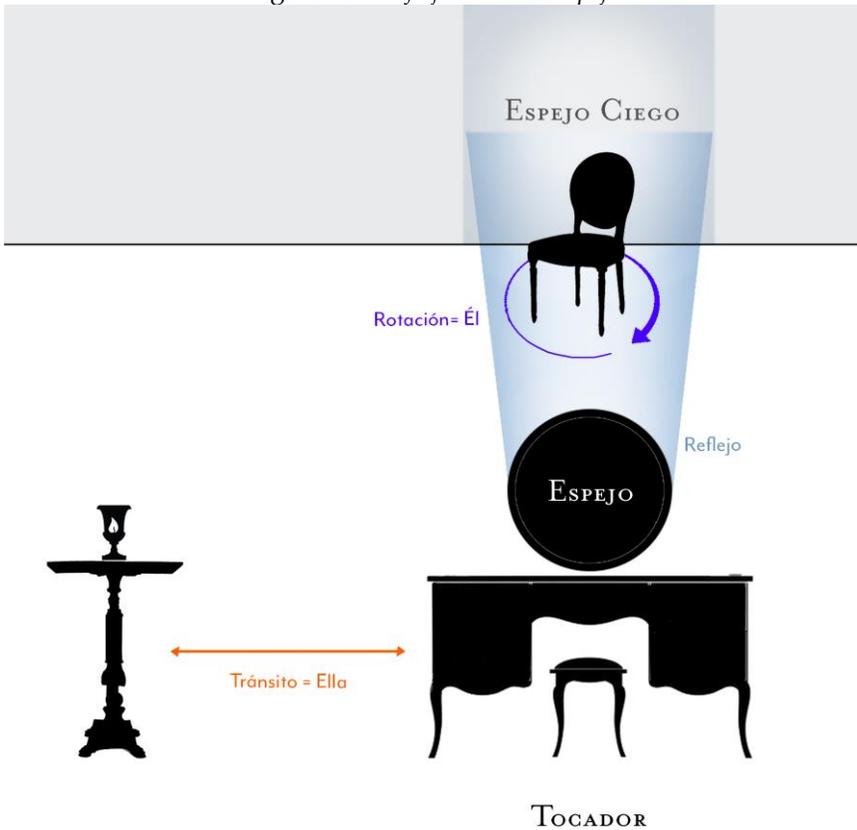
Reflejo: el problema del doble espejo

Si bien el personaje femenino de *Ojos de perro azul* orbita constantemente alrededor del velador, hay sin embargo dos momentos a lo largo de la narrativa en los que la mujer se separa de este para dirigirse al tocador y sentarse frente al espejo circular. En el primer momento, el hombre está sentado balanceándose sobre las patas posteriores del asiento, frente al tocador.

La vi caminar hacia el tocador. La vi aparecer en la luna circular del espejo mirándome ahora al final de una ida y vuelta de luz matemática. La vi seguir mirándome con sus grandes ojos de ceniza encendida: mirándome mientras abría la cajita enchapada de nácar rosado. La vi empolvase la nariz. Cuando acabó de hacerlo, cerró la cajita y volvió a ponerse en pie y caminó de nuevo hacia el velador, diciendo: «Temo que alguien sueñe con esta habitación y me revuelva mis cosas» (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 75).

Aquí, la imagen especular que construye García Márquez responde básicamente a un juego estético a través de la superficie reflectante, que opera como medio o extensión visual entre el cruce de miradas de los dos personajes, mientras la mujer parece realizar una acción cotidiana y banal. Luego, en el segundo momento en el que la mujer se dirige al tocador, el juego de reflejos se complejiza al agregar un “segundo espejo” (Figura 10).

Figura 10 - Reflejo. El doble espejo



Empezó otra vez a moverse hacia el espejo y volví a girar sobre el asiento para quedar de espaldas a ella. Sin verla sabía lo que estaba haciendo. Sabía que estaba otra vez sentada frente al espejo, viendo mis espaldas, que habían tenido tiempo para llegar hasta el fondo del espejo y ser encontradas por la mirada de ella, que también había tenido el tiempo justo para llegar hasta el fondo y regresar – antes de que la mano tuviera tiempo de iniciar la segunda vuelta– hasta los labios que estaban ahora untados de carmín, desde la primera vuelta de la mano frente al espejo. Yo veía, frente a mí, la pared lisa, y sin cuadros. La pared lisa que era como otro espejo ciego, donde yo no la veía a ella –sentada a mis espaldas–, pero imaginándola dónde estaría si en lugar de la pared hubiera sido

puesto un espejo. «Te veo», le dije. Y vi en la pared como si ella hubiera levantado los ojos y me hubiera visto de espaldas en el asiento, al fondo del espejo, con la cara vuelta hacia la pared. Después la vi bajar los párpados, otra vez, y quedarse con los ojos quietos en su corpiño, sin hablar. Y yo volví a decirle: «Te veo». Y ella volvió a levantar los ojos desde su corpiño. «Es imposible», dijo. Yo pregunté por qué. Y ella, con los ojos otra vez quietos en el corpiño «Porque tienes la cara vuelta hacia la pared». Entonces yo hice girar el asiento. Tenía el cigarrillo apretado en la boca. Cuando quedé frente al espejo ella estaba otra vez junto al velador (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 76).

De este modo, la construcción de la imagen especular se problematiza cuando el hombre hace girar el asiento, y al quedar frente a la pared, imagina ese “otro espejo”, un *espejo ciego*, en el que realmente él no puede ver a la mujer mientras se pinta los labios, y por el contrario, sólo puede imaginar lo que ocurre a sus espaldas. No obstante, es allí donde la capacidad de evocación visual de la narración hace posible un juego óptico interesante, a través de la descripción detallada que recrea el fenómeno de dos espejos enfrentados. De esta manera, el lector entra en el juego textual que le propone el autor, al aceptar conscientemente que la pared frente al hombre, que no es una superficie reflectante, en realidad lo es. Esto es precisamente lo que Iser denomina un contrato entre autor y lector, en el que “o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se fosse realidade*” (2002, p. 107).

Estos juegos visuales generados por el espejo y su reflejo ya los había abordado García Márquez en el cuento *Diálogo del espejo* (1949), publicado un año antes, también en *El Espectador*, en el cual ya se identificaban algunos de los elementos que después el autor ampliaría en *Ojos de perro azul*. *Diálogo del espejo* relata los pensamientos de un hombre que, después de despertar en la mañana, se ve enfrentado a su imagen en el espejo. Mientras se dispone a afeitarse, su “hermano gemelo” que lo mira fijamente desde el espejo, repite meticulosamente todos sus movimientos en un juego de simetría inversa. A través del diálogo espectral, el

narrador llega a sumergirse en un vaivén entre realidad y ensueño, tratando de recordar, entre meditaciones, la palabra *Pandora*.

Entre los varios puntos de contacto que tiene este cuento con *Ojos de perro azul*, se pueden destacar: la narración en primera persona, la ausencia de un nombre para identificar al personaje principal, como también la dualidad entre realidad y ensueño, la cual está cruzada por una palabra que también es olvidada por el personaje.

De igual manera, en ambos cuentos García Márquez logra trazar su perspectiva *lógica* sobre el fenómeno físico que implica la luz reflejada en el espejo, la *imagen de ida y vuelta* que se genera, y a su vez, su visión *estética* y poética de las formas especulares (Figuras 11 y 12).

Figura 11 - *Fragmento. Diálogo del espejo*



DIÁLOGO DEL ESPEJO

Un nuevo movimiento envió al espejo una cantidad de luz destinada a conducir un gesto agradable, pero el regreso simultáneo de aquella luz le trajo –contrariando sus propósitos– una mueca grotesca.

53

Había derivado de allí toda una serie de cálculos complicadísimos con el propósito de averiguar la velocidad de la luz que, casi simultáneamente, realizaba el viaje de ida y regreso para reproducir cada movimiento. Pero el esteta que lo habitaba, tras una lucha aproximadamente igual a la raíz cuadrada de la velocidad que hubiera podido averiguar, venció al matemático, y el pensamiento del artista se fue hacia los movimientos de la hoja que verdeazulblanqueaba con los diferentes golpes de luz.

55

Figura 12 - *Fragmento. Ojos de perro azul*



OJOS DE PERRO AZUL

La vi caminar hacia el tocador. La vi aparecer en la luna circular del espejo mirándome ahora al final de una ida y vuelta de luz matemática. La vi seguir mirándome con sus grandes ojos de ceniza encendida»

75

Sabía que estaba otra vez sentada frente al espejo, viendo mis espaldas, que habían tenido tiempo para llegar hasta el fondo del espejo y ser encontradas por la mirada de ella, que también había tenido el tiempo justo para llegar hasta el fondo y regresar—antes de que la mano tuviera tiempo de iniciar la segunda vuelta— hasta los labios que estaban ahora untados de carmín, desde la primera vuelta de la mano frente al espejo. Yo veía, frente a mí, la pared lisa, y sin cuadros. La pared lisa que era como otro espejo ciego, donde yo no la veía a ella.

76

Sin embargo, hay una clara diferencia en la construcción de la imagen especular de ambos cuentos. En *Diálogo del espejo*, García Márquez parece abordar el espejo como una superficie reflectante que emite una imagen directa, pero, inversamente simétrica del personaje que intenta afeitarse, quien ensimismado en su propio reflejo, imagina que ese cuerpo virtual que se dibuja en el plano (ese doble yo, que es otro), está realmente dentro del espejo y lo observa de vuelta²³. Por tal motivo, García Márquez dedica una buena parte de la narración a hacer énfasis en el juego de inversión entre los movimientos que hace el hombre y la respuesta mimética, pero opuesta, de quien está en el interior del espejo.

Calculando que en tres minutos estaría terminado el trabajo, levantó el brazo derecho (izquierdo) hasta la altura de la oreja derecha (izquierda), haciendo de paso la observación de que nada debía resultar tan difícil como afeitarse en la forma en que lo estaba haciendo la imagen del espejo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 55).

Con precisión y ligereza (el matemático y el artista se mostraron los dientes) subió la hoja de adelante (atrás) hacia atrás (adelante), hasta la comisura (derecha) izquierda, mientras con la mano izquierda (derecha) se alisaba la piel, facilitando así el paso de la orilla metálica, de adelante (atrás) hacia (adelante) atrás, y de arriba (arriba) hacia abajo, terminando (ambos jadeantes) el trabajo simultáneo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 56).

Por su parte en *Ojos de perro azul*, el espejo circular del tocador, e inclusive la pared entendida como espejo, son abordados como superficies planas reflectantes que emiten una imagen virtual reflejada, directa y congruente, en la que no se genera la duplicación de ese cuerpo-sujeto en el interior del espejo; sino que el espejo se concibe aquí como *umbral*, como

²³ La sensación de la inversión de la imagen en el espejo nada tiene que ver con la congruencia de la imagen especular, sino con nuestros hábitos de lectura. La ilusión de la inversión sólo es posible imaginando que el ser u objeto virtual reflejado en la superficie del espejo efectivamente está dentro de este (ECO, 2012, pp. 17-18).

espacio de tránsito entre percepción y significación. Como argumenta Umberto Eco, el espejo puede ser entendido como un fenómeno-umbral, que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico (2012, p. 15). Para Eco, sólo en la medida en que el sujeto se integra y se desarrolla en un sistema simbólico, le es posible entender que la experiencia especular que tiene origen en el imaginario, realmente responde a una imagen reflejada, y por lo tanto, a una imagen virtual.

Lo que me interesa resaltar en *Ojos de perro azul* es que el “segundo espejo” que introduce García Márquez en la escena conduce a otra manera de entender esa relación entre percepción y significación, pues al tratarse de un espejo oscuro y opaco, la percepción no se da como respuesta sensitiva de la mirada sino que, en la indefinición e imposibilidad de la imagen reflejada, el hombre sólo puede suponer, construir e interpretar la “formación de lo percibido”.

Por esto, este *espejo ciego* no registra directamente lo que incide en él como fenómeno físico, sino que más bien traduce y traslada lo que en realidad su observador cree percibir. Desde este punto de vista, el espejo de García Márquez es un *fenómeno-umbral* ya no sólo entre percepción y significación, sino también entre percepción y recuerdo, siendo más semejante a la experiencia del *déjà vu*. Como nos cuenta Raúl Antelo, citando a Henri Bergson, “el *déjà vu* es una manifestación combinada de percepción y recuerdo. Esa duplicidad implica un reconocimiento, ciertamente falso, de lo ya acontecido, pero también un auténtico desconocimiento de sí” (2008, p. 20). De este modo, el sujeto experimenta un extrañamiento al enfrentarse a la sensación de que algo ya ha sido visto o vivido con anterioridad, aun cuando tiene la certeza de la imposibilidad de que tal acontecimiento haya ocurrido antes.

Si bien, en general, el cuento *Ojos de perro azul* pareciera construirse como un eterno *déjà vu*, cíclico e infinito, entre recuerdo y olvido, lo que logra García Márquez a través del encuentro ficcional del doble espejo es precisamente hacer un énfasis, un plano en detalle de esa relación paradójica. De esta

forma, el sujeto sentado frente a la pared pareciera reconocer y visualizar claramente una realidad a sus espaldas, aunque es consciente de la imposibilidad de tal percepción.

De este modo, aunque García Márquez inserta una cierta perspectiva lógica sobre el fenómeno físico que implica la luz reflejada en el espejo, claramente la configuración de la narrativa responde más a una intención estética y visual, en la que a través de esos dos espejos contrapuestos, recrea una especie de *mise en abyme*, que genera la sensación de infinitud y a la vez de vacío, entendidos no como “una nada”, sino como umbral, como un espacio en constante tránsito, una *puerta en abismo* entre percepción y recuerdo.

La puerta: potencia de lo entreabierto

Sólo al final del relato se menciona que, en la habitación donde se desarrolla la historia, hay una puerta. La puerta en la narrativa se establece como el lugar de tránsito, como un umbral que se hace evidente a partir del momento en que el hombre adquiere una consciencia temporal y se percata que “está amaneciendo” y debe despertar.

Entonces yo me quedé con la cara contra la pared. «Ya está amaneciendo —dije sin mirarla—. Cuando dieron las dos estaba despierto y de eso hace mucho rato». Yo me dirigí hacia la puerta. Cuando tenía agarrada la manivela, oí otra vez su voz igual, invariable: «No abras esa puerta —dijo—. El corredor está lleno de sueños difíciles» (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, pp. 80-81).

Además de establecer el límite entre la habitación y el corredor, la puerta también es el linde que separa el sueño que ambos personajes comparten, de esos “otros sueños” y otros soñadores, como también la frontera que divide vigilia y ensueño.

Yo tenía la puerta entreabierta. Moví un poco la hoja y un airecillo frío y tenue me trajo un fresco olor a tierra vegetal, a campo húmedo. Ella habló otra vez. Yo di la vuelta, moviendo todavía la hoja montada en goznes silenciosos, y le dije: «Creo que no hay ningún corredor aquí afuera. Siento el olor del campo». Y ella, un poco lejana ya, me dijo: «Conozco esto más que tú. Lo que pasa es que allá afuera está una mujer soñando con el campo». Se cruzó de brazos sobre la llama. Siguió hablando: «Es esa mujer que siempre ha deseado tener una casa en el campo y nunca ha podido salir de la ciudad». Yo recordaba haber visto la mujer en algún sueño anterior, pero sabía, ya con la puerta entreabierta, que dentro de media hora debía bajar al desayuno. Y dije: «De todos modos, tengo que salir de aquí para despertar» (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, pp.81).

De esta manera, la tensión que se ha tejido entre opuestos a lo largo del cuento se evidencia visualmente a través de la imagen de la puerta que es a la vez límite, escisión y tránsito entre espacios, personajes, tiempos y contextos.²⁴ Desde allí, podríamos comprender la puerta como un no-lugar, entendido como aquel lugar que “no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (AUGÉ, 2000, pp. 44). Precisamente, su cualidad de indeterminación permite identificar esos otros lugares o posibilidades a través del “vacío” que genera, ya no como duplicidad y virtualidad de la imagen, como en el caso del espejo, sino más bien como potencialidad. Como expone Gaston Bachelard, la puerta esquematiza de un modo simple la posibilidad de lo entreabierto, entendido como imagen de vacilación, tensión y deseo, entre el afuera y el adentro, entre lo cerrado y lo abierto.

²⁴ “Al cruzar una puerta uno se rompe, se duplica, se hace dos porque, en el cruce, se está en dos espacios. Hay un momento, muy preciso en el tránsito, en que uno es cortado en anverso y reverso, repartido. Por ello la puerta es indicio de tránsito, opuesto a la noción de estancia, propia del espacio. En la puerta no se puede estar, no por deseo, sino por imposibilidad, lo único que se impone es el cruzarla” (SUSTAITA, 2008, p. 78).

La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par (BACHELARD, 2000, p. 194).

De ahí que la puerta materializa en el cuento la potencia de lo *entreabierto*, como posibilidad e intersticio entre el recuerdo y el olvido, entre el sueño y la vigilia, entre el interior y el exterior, pero, también como potencia de la circularidad narrativa. Al finalizar el cuento, la puerta queda entreabierta, pues en la trama, el momento en el que el hombre cruza la puerta para despertar queda omitido en una elipsis. Como resultado, García Márquez deja recaer en el lector la posibilidad de configurar no sólo el tránsito del personaje por la puerta, sino también de conectar el final del cuento, de nuevo con el inicio.

3.

COMPARACIÓN Y
REESCRITURA

3.1 LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN: PROCESOS DE INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES

Cuando se aborda el concepto de investigación-creación es necesario entender que, tras esta noción, se establece un amplio debate de lo que se pretende definir como investigación en áreas creativas como el arte, la arquitectura y el diseño, dentro de contextos institucionales y académicos como el universitario. Estas discusiones se deben a que, entre muchas razones, el concepto investigación-creación se ha enmarcado en una zona de indefinición que ha permitido abarcar un amplio rango de intereses creativos y académicos en las distintas plataformas de circulación, instituciones y programas de educación artística. A esto se suma el hecho de que, en el contexto académico latinoamericano, la inclusión de las prácticas artísticas y creativas como un hecho cognitivo en la investigación académica es un fenómeno relativamente reciente, comparado con los abordajes investigativos de otras disciplinas como las ciencias sociales y humanas.

Por tal motivo, aún persiste la idea que “la investigación-creación procede exclusiva o predominantemente de las necesidades de legitimación institucional de un saber producto de la creación artística o de la práctica en una universidad” (ALBA; BUENAVENTURA, 2020, p. 22). No obstante, vale aclarar que lo que denominamos investigación-creación es mucho más que eso. Por esto, a continuación, se definirá la manera como este concepto

es abordado en este estudio y el objetivo de cruzar las estrategias derivadas de la literatura comparada y la práctica artística para abordar los cuentos *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul*.

3.1.1 Trazando una definición

En la actualidad, al indagar por el concepto de investigación-creación en la academia, es común encontrar un sinnúmero de definiciones, e inclusive una cierta división y tensión entre la reflexión teórica que parece contener el concepto de *investigación*, contrapuesta con la práctica artística como *creación*. Como lo expone Rodrigo Fajardo-González, entendemos de cierta manera “que la investigación en este contexto se propone como una estructura que debe implicar el acto de la creación, pero, que tiene como finalidad académica un abordaje analítico y teórico de ese proceso” (s.d, p. 3), en el que el trabajo del artista se presenta como una “confrontación entre la propia producción y una reflexión, una sistematización del conocimiento que se caracteriza por una connotación metodológica y científica” (s.d, p. 8).

En términos generales, podríamos decir que esta tensión se mantiene gracias a que, como explican Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura en su artículo *Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación* (2019), el concepto de investigación-creación surgió como un neologismo derivado de la conjunción de dos sustantivos en el que se cruzan por un lado la *investigación*, usualmente asociada a procedimientos y resultados científicos, y por el otro, a la *creación*, entendida como una serie de procesos y valores impulsados por el imaginario y la intuición que dan como resultado productos creativos. Sin embargo, como se mencionaba anteriormente, la investigación-creación va mucho más allá de la necesidad de establecer o solventar las relaciones entre teoría y práctica en el mundo académico, o inclusive, dar validez al arte como investigación.

Desde la perspectiva de este estudio, más allá de centrar la discusión sobre las relaciones y puentes entre las reflexiones

teóricas y la práctica creativa, lo que es necesario aclarar es qué se entiende como investigación-creación y cuáles son esas formas propias de generación de conocimiento de la práctica creativa como investigación. Por lo tanto, es necesario mencionar que, en términos generales, el concepto en castellano de investigación-creación termina por englobar una serie de diversas ideas o nociones con pequeñas variantes y matices, que forman distintas acepciones para designar ese cruce entre la investigación con la creación. Como precisan Alba y Buenaventura, en el mundo anglosajón existen varios conceptos para designar esos distintos abordajes y cruces como *Practice-based research*; *Practice-led research*; *Practice as research* –PAR–; *Practice as Research in Performance* –PARIP–; *Arts-based research*; *Arts-informed research*; *Ar/r/tography*; *Research acts in art practice* (2020, p. 23). Por su parte, autores desde el contexto brasileño como Sandra Rey (1996), Icleia Borsa Cattani (2002) y Rodrigo Fajardo-González (s.d), por nombrar algunos, distinguen por lo menos dos maneras claras de abordar la investigación-creación. Por un lado, está la *pesquisa em arte*, que es “aquella relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão, ou seja, todos os componentes de um pensamento visual estruturado”. Y por el otro, está la *pesquisa sobre arte*, que es “aquella que envolve a análise das obras, reunindo a história da arte, a crítica da arte, as teorias da arte e, ainda, conceitos de outras áreas do saber, utilizados como conceitos instrumentais” (CATTANI, 2002, p. 38).

Desde el punto de vista anglosajón, podríamos establecer ciertas equivalencias con las nociones en lengua portuguesa. La *pesquisa em arte*, tendría relación con la noción *Practice-based research* y la *pesquisa sobre arte*, podría encontrar su equivalencia en la *Practice-led research*. Según Alba y Buenaventura, citando los aportes de la académica australiana Linda Candy, la noción de *Practice-based research*, se refiere a una “investigación original llevada a cabo para adquirir nuevo conocimiento, parcialmente a través de la práctica y de los resultados de esa práctica”, en los que

es posible enmarcar las obras como resultados originales y de contribución de conocimiento. Por lo tanto, “una comprensión completa [de este modo de investigación] sólo se puede obtener en referencia directa a dichos resultados” (2020, p. 23). Por su parte, *Practice-led research* es una investigación que “se preocupa por la naturaleza de una práctica y lleva a un conocimiento nuevo que tiene significancia operacional para esa práctica”. De manera que los resultados de este tipo de investigación “pueden ser descritos plenamente en un texto escrito, sin la inclusión de un trabajo creativo. El foco principal de este tipo de investigación es avanzar el conocimiento acerca de la práctica o el avanzar el conocimiento dentro de la práctica” (ALBA; BUENAVENTURA, 2020, p. 24).

Por consiguiente, para los términos de este estudio, el concepto investigación-creación es abordado desde el punto de vista de las nociones de *pesquisa em arte* y *Practice-based research*, entendidas aquí como conceptos complementarios, para hablar de esa convergencia entre la práctica artística y la investigación teórica, cuyos resultados están necesariamente cruzados por el proceso de creación de la obra artística. En consecuencia, podríamos decir que lo que se busca a través de este estudio, al cruzar metodologías teóricas y prácticas para abordar los cuentos *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul*, es lograr potenciar la creación para que los diferentes métodos y productos derivados de ella (en este caso la obra artística), sean “parte integral de procesos de generación de conocimiento, y entendidos como objetos epistemológicos capaces de responder y suscitar nuevas preguntas” (DELGADO *et al.*, 2015, p. 18), logren abrir un nuevo panorama tanto en los abordajes de lo que puede ser entendido como investigación en el campo académico de la literatura comparada, como en el de las artes plásticas.

3.1.2 Recorrido a través de la investigación-creación

Si bien la investigación-creación no es un fenómeno nuevo como modelo de investigación, su inclusión en el mundo

académico ha sido un proceso lento y de grandes tensiones. Hay que tener en cuenta que durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX las áreas como la arquitectura, el diseño y las artes ocuparon un lugar marginalizado en el contexto investigativo y académico de las universidades e instituciones de educación superior. Aunque desde la década del 80 este modo de investigación ya aparece en los programas de posgrado de algunas universidades, como lo mencionan Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura, son los estudiantes de posgrados en Gran Bretaña en los años 90 quienes logran establecer a partir de una nueva metodología de la investigación-creación condensar una “reflexión sistemática sobre los procesos de producción de una obra de arte, la documentación detallada del proceso, la contextualización de los métodos de trabajo y resultados (en un discurso crítico) e incluso cierto grado de sistematización de la experiencia aprendida” (2020, p.31).

Esto no quiere decir que antes de esta década los artistas no investigaban, o que no se buscara abarcar la práctica artística como investigación, sino que esas prácticas y actividades que abordan diferentes medios, materiales y estrategias creativas, no eran considerados como resultados cognitivos, ya que distaban mucho de los cánones tradicionales que definían qué era investigación y cuáles eran los resultados de esas investigaciones. Lo que logra entonces la academia británica, en la década de los 90, es trazar unas primeras metodologías y directrices para legitimar la investigación-creación en el contexto académico. Esto sentó las bases para entender procesos de investigación que se distanciaban del “método científico” como una única forma de hacer investigación, para incluir otras maneras de entender, cuestionar y abordar la realidad percibida.

Sin embargo, en el mundo académico aún es posible evidenciar cierta sospecha sobre la obra de arte y los productos creativos como resultados de un proceso investigativo, que se evidencia, por ejemplo, en la lenta incursión y definición de políticas y mecanismos para la evaluación de prácticas creativas como formas de producción

de conocimiento²⁵. Por esto, desde el enfoque de este estudio, la división y el enfrentamiento entre lo que se concibe tradicionalmente como investigación y como creación se debe cuestionar, para poder visualizar las riquezas que la investigación desde las prácticas artísticas puede aportar como estrategias de construcción de nuevo conocimiento y su capacidad de generar aportes significativos en los diferentes ámbitos académicos.

Como argumenta Icleia Borsa Cattani, es preciso recordar que los procesos y mecanismos del *pensamiento visual* y la práctica creativa no son los mismos de aquellos procesos de análisis que se desarrollan desde lo lingüístico. Por tal motivo, la obra de arte por su carácter “no discursivo” no permite que sea verbalizada, sin que esa traducción implique una cierta pérdida, “*tradutor=traidor*” (CATTANI, 2002, p. 37). Por lo tanto, al asumir que la obra de arte es intraducible, entenderemos que el ejercicio teórico y reflexivo que abarca la escritura en la práctica creativa va más allá de tratar de justificar, igualar o superar de algún modo la obra artística y que, por el contrario, debe ser entendida como una parte más que la constituye. Si bien para el artista, de forma clara, su proceso creativo no está delimitado por las reflexiones y la discursividad teórica, evidentemente, no hay nada en estas que obstaculice el proceso creativo y, en cambio, pueden ser utilizadas como *instrumentos auxiliares del proceso*: “Encontrar uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, da forma como se quer, e manter o espírito investigativo sistemático são maneiras de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo” (CATTANI, 2002, p. 39).

²⁵ En Colombia, sólo a partir del 2013 se constituyó un grupo de trabajo denominado Mesa de Artes, Arquitectura y Diseño (AAD), con el propósito de lograr que *Colciencias* (que era la entidad nacional encargada del fomento a la producción de conocimiento) reconociera los procesos de creación como formas de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación (BONILLA *et al.*, 2017). Actualmente en Colombia la labor desarrollada por *Colciencias* finalizó en diciembre de 2019, cuando se creó el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (Minciencias)

En consecuencia, es necesario superar los paradigmas y cánones con los cuales se ha concebido la investigación tradicionalmente y abrir desde el campo creativo y artístico esos otros procesos y productos que permitan establecer otras formas de materializar el conocimiento, más allá de los *artículos académicos* publicados en periódicos y revistas cualificadas. Para esto, es necesario desnaturalizar la idea de concebir los objetos artísticos como simples y meras ornamentaciones, para poder establecer en estos las cualidades cognitivas que también poseen. Con lo anterior, vale aclarar como lo expone Sandra Rey, que la investigación en artes, entendida como una investigación en poéticas visuales, no tiene como objetivo la obra hecha (como fin), ni tampoco la obra por hacer (como proyecto), sino que su intención *é a obra se fazendo*. A partir de la definición de *poiética* de Paul Valéry, la autora argumenta que

A poiética compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado ao exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação (1996, p. 84).

Así pues, los objetivos de la investigación-creación no se dirigen a la formulación de conclusiones y la resolución de objetivos precisos y definidos, como lo hace otro tipo de investigaciones, y en cambio, sí genera una serie de posibilidades y sugerencias de interpretación que se centran en la experiencia estética, la cual cuestiona precisamente la creación de certezas. “En otras palabras, el carácter autorreflexivo de la investigación creación se acerca más a un ejercicio fenomenológico, entendido como la interacción entre el tanque de pensamiento, el conocimiento y el medio en una acción simultánea que genera un hecho” (BONILLA *et al.*, 2017, p. 284).

Con lo anterior no se quiere decir que los resultados de la investigación-creación están situados en un relativismo indescifrable o que cualquier producto derivado de las artes deba

entenderse como el resultado de un proceso investigativo riguroso y de calidad. Por esto, la investigación-creación, al igual que en otros tipos de investigación, también cuenta con entes de validación. Uno de estos es la inclusión directa de esos resultados estéticos y creativos en contextos culturales, sociales e inclusive dentro del propio contexto artístico.

En las áreas creativas, existen propuestas estéticas, conceptuales y técnicas que, desde las mismas creaciones, a través de diferentes espacios de discusión y apropiación, van incorporándose a la práctica de las comunidades, a los mecanismos de aprendizaje y a los criterios de valoración de las nuevas producciones (BONILLA *et al.*, 2017, p. 285).

De igual forma, en el campo de las artes plásticas, podríamos incluir los circuitos de exposición como bienales, museos y salones, como también, investigaciones curatoriales, en las cuales “grupos de expertos establecen diferentes tipos de reconocimientos [...] que valoran el nivel de innovación de las propuestas y su impacto social, artístico, etc., promoviendo así estándares de calidad en la producción que se genera en los procesos de creación” (DELGADO *et al.*, 2015, p. 22).

Podríamos concluir entonces que el objetivo de esta investigación-creación (que comprende tanto la comparación literaria entre los cuentos *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul*, como las posibles derivas plásticas y estéticas de ese proceso) es ocupar ese campo de indefinición disciplinar que busca a través de un pensamiento y un ejercicio inespecífico y transmediático generar, por lo menos, otras posibilidades y formas de entender la lectura y el análisis literario, en el cual la intuición, el azar, las bifurcaciones y las derivas, marcan las pautas para ese constante estar “fazendo”.

3.2 COMPARACIONES, CONEXIONES Y DESVÍOS

A continuación, se expone una serie de puntos de contacto entre ambos cuentos, que tienen como objetivo, más allá de encontrar semejanzas o similitudes, evidenciar ciertas tensiones, transformaciones y desplazamientos que posibilitan una serie de conexiones entre las obras y las poéticas de ambos autores. De este modo, los siguientes apartados, configuran algunos de esos posibles nodos y cruces que delinearán una cartografía dinámica y transdiscursiva, en la que mi práctica artística se instala como una zona de reescritura derivada del proceso de lectura. Por lo tanto, el desarrollo visual y plástico no se entiende aquí como un ejercicio de ilustración o interpretación de los cuentos, sino más bien como gestos poéticos o como *comentarios*, que en el sentido que expone Raúl Antelo, podría ser comparado “al cuaderno de notas, al diario, o sea a aquellas anotaciones, realizadas al margen de un texto, que constituyen su *marginalia*” promoviendo que los textos dialoguen así con contextos históricos y culturales “antagónicos, anacrónicos o distópicos, a los cuales les ofrece un puente, un vínculo, un suplemento” (2008, p. 18), que en este caso específico, se conforma tanto de elementos visuales como verbales.

3.2.1 *Perros y gallinas: Límites imprecisos*

Si bien ambas narrativas abordan animales, la manera como estos son incluidos en los dos relatos varía notablemente. Como se había mencionado anteriormente, García Márquez explora a lo largo de su narrativa la relación humano-animal en la que se establecen relaciones de semejanza o comparación de ciertas características en común, en las que se suele cargar de cierta animalización al ser humano. Estas relaciones están claramente influenciadas también por la jerga popular colombiana, en la que el juego de analogías de ciertas características animales termina definiendo la personalidad o el comportamiento de muchos de sus personajes. Sin embargo, esa relación de semejanza queda

trazada de manera mucho más difusa en el personaje femenino de *Ojos de perro azul*, ya que sólo a través de una lectura entre líneas, es posible entrever la animalidad domesticada que evoca el *perro* en el relato.

Así la narrativa nos presenta una mujer que tiene “ojos de perro”, tan coloquial y ambigua, que en una primera instancia pareciera apuntar a una relación banal, que se complejiza al atribuirle de manera irracional el color azul a ese perro, cuyos ojos son semejantes a los ojos de la mujer parada frente al velador. De este modo, García Márquez utiliza la analogía entre los ojos de la mujer y los del perro, no para aclarar un rasgo físico de la mujer, como lo hace en muchos de sus textos, sino que, por el contrario, apunta a un juego de semejanzas que buscan desdibujar los límites del personaje, que se resignifica constantemente, al desviar nuestra imaginación hacia un mar inmenso de subjetividades, a una posibilidad infinita de “perros azules”.

Por su parte, animales como gallinas, caballos, perros y cucarachas también son recurrentes en la narrativa de Clarice Lispector. Sin embargo, a diferencia de las estrategias de García Márquez, la autora propone una relación entre lo animal y lo humano mucho más compleja. Retomando los abordajes que explora Florencia Garramuño en su texto *Región compartida. Pliegues de lo animal-humano* (2015) podríamos decir que, lo que Lispector propone en muchas de sus obras (incluyendo *O ovo e a galinha*) es una especie de región común y compartida, entre animal y humano, que no supone estrictamente analogías o semejanzas, sino más bien “una indistinción entre aquello que nombra al animal y aquello que designa lo humano, una suerte de equivalencia e intercambiabilidad entre palabras, nombres y acciones que podrían definir a lo humano o a lo animal de modo indistinto” (2015, p. 121). Por esto, en el cuento *O ovo e a galinha*, es posible establecer en la palabra *gallina* un espacio común para nombrar lo femenino, la madre, la creadora, sin que sea necesario establecer distinción o límite alguno entre estas. De un modo similar ocurre con el *huevo*. Si bien no es un animal, su función

narrativa se asemeja al de la gallina y establece un espacio común para lo masculino, el hijo y la creación. Por esta razón, estos juegos de equivalencia entre lo animal y lo humano, en el cuento de *Lispector*, permiten crear una ventana abierta a otras posibilidades de lectura, ya que la intercambiabilidad entre significantes concede una cierta flexibilidad que le permite al lector expandir los modos en que puede ser asumida tanto la palabra *gallina* como el *huevo* en el relato.

Así mismo, habría que mencionar que la relación humano-animal, en los dos cuentos, se ve atravesada por las frágiles líneas que esbozan los personajes, los espacios y los tiempos en los cuales se desarrollan las narrativas. Como menciona Garramuño:

Esa convivencia entre lo animal y lo humano supone en estos textos la presencia de personajes que solo de un modo muy precario –y por inercia– pueden definirse como sujetos. En la mayoría de los casos no solo son personajes anónimos o sin nombres, sino que resultan personajes difíciles de identificar con una personalidad o aún con una historia personal y única, individual (2015, pág. 124).

Siguiendo el planteamiento de Garramuño, ambos cuentos incluyen personajes anónimos, sin una identidad clara y cuyo narrador en primera persona devela, desde un punto de vista intimista, la trama del relato, haciendo un énfasis especial en las percepciones, sentimientos y sensaciones de los personajes, más que en rasgos de caracterización o individualización. En el caso de *Ojos de perro azul*, los dos personajes del cuento son nombrados como “ella” y “yo” (masculino), mientras que en *O ovo e a galinha* la narración está enmarcada en un “eu” (femenino), que incluye además, en ese ejercicio de inespecificidad de nombres, al *huevo*, la *gallina* y los *agentes*.

Por lo tanto, aunque ambos cuentos se dan a partir de la voz narradora de un “yo” incierto y poco reconocible, finalmente la caracterización de la voz masculina o femenina, desde donde se narra cada uno de los cuentos, establece una notoria diferencia

que parece apuntar inclusive a que, en un ejercicio de composición tan intimista y hasta introspectivo como el de estos dos cuentos, le exige al escritor o escritora adoptar una cierta postura autobiográfica, en el sentido que delimita el campo narrativo desde aquello que le es propio, dejando esas pequeñas marcas o *índices de singularización* en el relato.

De un modo similar, estos perfiles imprecisos también se trasladan al espacio y al tiempo en ambos cuentos. Al diluir las especificidades temporales y espaciales en las que se desarrollan ambas narrativas, se logra anular el sentido empírico de la realidad, sumergiendo al lector en un lugar común e inespecífico, en constante tránsito. Al igual que el *perro* y la *gallina*, los tiempos y los lugares que se describen en los dos relatos nos llevan a pensar en una espacialidad doméstica, cotidiana y aparentemente banal.

En *Ojos de perro azul* la narrativa acontece de noche en un cuarto onírico en el que ambos personajes se encuentran. Si bien se menciona el pasillo fuera del cuarto o la ciudad donde la mujer escribe “ojos de perro azul”, no hay en el relato ninguna marca topográfica y menos un nombre que sitúe la narración en un lugar definido. De igual manera, *O ovo e a galinha* nos ubica vagamente, desde la primera línea del cuento, en una cocina en las horas de la mañana. Más allá de eso, el espacio y la temporalidad del cuento parece diluirse en la abstracción de los pensamientos de la narradora.

3.2.2 Repetición: entre la fragmentación y el vacío

Si bien como se mencionaba anteriormente, la composición de *O ovo e a galinha* presenta claramente elementos formales que cargan al cuento de un sentido visual y rítmico, e inclusive poético (como la disposición de un gran número de palabras compuestas por la letra “o” al inicio de la narrativa), podríamos decir que, aunque *Ojos de perro azul* no evidencia un uso reiterativo de un grafema o de un sonido particular, si hay como en *O ovo e a galinha*, una tendencia a repetir ciertas palabras, como también el empleo recurrente de signos de puntuación, que si bien, en este

caso responden a los usos normativos (a diferencia de *O ovo e a galinha*, cuyo énfasis parece corresponder más a un interés visual que gramatical) estos también terminan alterando y fragmentando la dicción, para nutrir al texto de cierta sonoridad y ritmo.

Asimismo, al igual que en el cuento de Lispector en el que hay un claro hincapié en las palabras *ovo* y *galinha*, en el relato de García Márquez el énfasis podría situarse en la repetición de la frase “ojos de perro azul”, como en los verbos *ver* y *mirar*. Por esto, a través de figuras retóricas como la derivación o la anáfora, García Márquez configura una repetición intencionada de estas palabras en algunos apartados del texto, no sólo para generar una cadencia sonora, sino también para enfatizar y reforzar la importancia de la acción de *ver* y *mirar* en la trama (Figura 13 y 14).

De modo similar, el uso recurrente de signos de puntuación en *Ojos de perro azul* le permite al autor fragmentar grandes bloques de textos, en frases más cortas, lo que lleva al lector a realizar una lectura segmentada en pequeñas porciones de respiración, que si bien no llegan a los vacíos que suscita el texto de Lispector, sí logran aludir a esa realidad fraccionada que evoca el cuento, a través de la interacción de los dos personajes, como desde el contexto ambiguo entre vigilia y sueño (Figuras 15 y 16).

Figura 13 - Figuras literarias en *Ojos de perro azul*

OJOS DE PERRO AZUL

Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez. Pero luego, cuando dio la vuelta por detrás del velador y yo seguía sintiendo sobre el hombro, a mis espaldas, su resbaladiza y oleosa mirada, comprendí que era yo quien la miraba

Derivación

parada junto al velador, mirándome. Durante breves minutos estuvimos haciendo nada más que eso: mirarnos. Yo mirándola desde el asiento, haciendo equilibrio en una de sus patas posteriores. Ella de pie, con una mano larga y quieta sobre el velador, mirándome.

Anáfora

La vi caminar hacia el tocador. La vi aparecer en la luna circular del espejo mirándome ahora al final de una ida y vuelta de luz matemática. La vi seguir mirándome con sus grandes ojos de ceniza encendida: mirándome mientras abría la cajita enchapada de nácar rosado. La vi empolvarse la nariz.

O ovo e a galinha

Derivação

Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo.

Anáfora

Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito.

O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. – O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe.

Figura 15 - Signos de puntuación *Ojos de perro azul*

esta habitación y me revuelva mis cosas»; y tendió sobre la llama la misma mano larga y trémula que había estado calentando antes de sentarse al espejo. Y dije: «¿No sientes el frío?». Y yo le dije: «A veces». Y ella me dijo: «Debes sentirlo ahora». Y entonces comprendí por qué no había podido estar solo en el asiento. Era el frío lo que me daba la certeza de mi soledad. «Ahora lo siento — dije —. Y es raro, porque la noche está quieta. Tal vez se me ha rodado la sábana.» Ella no respondió. Empezó a moverse otra vez hacia el espejo y volví a girar sobre el asiento para quedar de espaldas a ella. Sin verla sabía lo que estaba haciendo. Sabía que estaba otra vez sentada frente al espejo, viendo mis espaldas, que habían tenido tiempo para llegar hasta el fondo del espejo y ser encontradas por la mirada de ella, que también había tenido el tiempo justo para llegar hasta el fondo y regresar — antes que la mano tuviera tiempo de iniciar la segunda vuelta — hasta los labios que estaban ahora untados de carmín, desde la primera vuelta de la mano frente al espejo. Yo veía, frente a mí, la pared lisa, y sin cuadros. La pared lisa que era como otro espejo ciego, donde yo no la veía a ella — sentada a mis espaldas —, pero imaginándola dónde estaría si en lugar de la pared hubiera sido puesto un espejo. «Te veo», le dije. Y vi en la pared como si ella hubiera levantado los ojos y me hubiera visto de espaldas en el asiento, al fondo del espejo, con la cara vuelta hacia la pared. Después la vi bajar los párpados, otra vez, y quedarse con los ojos quietos en su corpiño, sin hablar. Y yo volví a decirle: «Te veo». Y ella volvió a levantar los ojos desde su corpiño. «Es imposible», dijo. Yo pregunté por qué. Y ella, con los ojos otra vez quietos en el corpiño: «Porque tienes la cara vuelta contra la pared». Entonces yo hice girar el asiento. Tenía el cigarrillo apretado en la boca. Cuando quedé frente al espejo ella estaba otra vez junto al velador. Ahora tenía las manos abiertas sobre la llama, como dos abiertas alas de gallina, asándose, y con el rostro sombreado por sus propios dedos. «Creo que me voy a enfriar — dije —. Esta debe ser una ciudad helada.» Volvió el rostro de perfil y su piel de cobre al rojo se

Figura 16 - *Signos de puntuación O ovo e a galinha*

Ao ovo dedico a nação chinesa.

O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou. Foi uma coisa que ficou embaixo do ovo. — Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. — Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. — Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. — O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. — A Lua é habitada por ovos.

O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. — O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. — Quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome.

Ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo. A galinha assustada. O ovo certo. Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço. Ovo sobre azul. — Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama outra coisa. — Não toco nele. A aura de meus dedos é que vê o ovo. Não toco nele. — Mas dedicar-me à visão do ovo seria morrer para a vida mundana, e eu preciso da gema e da clara. — O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere. — O ovo nunca lutou. Ele é um dom. — O ovo é invisível a olho nu. De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu. — O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que foi se ovalando. — O ovo é basicamente um jarro? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos? Não. O ovo é originário da Macedônia. Lá foi cal-

3.2.3 Círculos, ciclos y formas redondeadas

Hay a lo largo de ambos cuentos una serie de alusiones a figuras redondeadas que van desde las formas de los objetos que involucran los relatos, hasta la manera como se construyen narrativamente. Como se mencionó anteriormente, el cuento *Ojos de perro azul* está construido a partir de una estructura narrativa circular que permite conectar el inicio del relato con el final, completando formalmente la relación paradójica entre recuerdo y olvido que se desarrolla en el cuento.

Inicio:

Entonces me miró. Yo creía que me miraba por primera vez. Pero luego, cuando dio la vuelta por detrás del velador y yo seguía sintiendo sobre el hombro, a mis espaldas, su resbaladiza y oleosa mirada, comprendí que era yo quien la miraba por primera vez. [...] Le veía los párpados iluminados como todas las noches. Fue entonces cuando recordé lo de siempre, cuando le dije: «Ojos de perro azul». Ella me dijo, sin retirar la mano del velador: «Eso. Ya no lo olvidaremos nunca» (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 75).

Final:

«Mañana te reconoceré por eso —dije—. Te reconoceré cuando vea en la calle una mujer que escriba en las paredes: ojos de perro azul». Y ella, con una sonrisa triste —que era ya una sonrisa de entrega a lo imposible, a lo inalcanzable—, dijo: «Sin embargo no recordarás nada durante el día». Y volvió a poner las manos sobre el velador, con el semblante oscurecido por una niebla amarga: «Eres el único hombre que, al despertar, no recuerda nada de lo que ha soñado» (GARCÍA MÁRQUEZ, 2013, p. 81).

Ahora bien, si la circularidad narrativa que nos presenta *Ojos de perro azul* se delinea claramente a lo largo de todo el relato a través de una serie de indicios que sugieren la repetición cíclica del sueño, por su parte, *O ovo e a galinha* nos esboza una circularidad un poco más difusa, cuyos contornos se disuelven entre el inicio y el final de la narración, casi como si se tratase de

una burbuja de jabón, cuyos bordes traslúcidos logran intersectarse, borrarse y cruzarse con todo aquello que su transparencia encapsula.

Inicio:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. (LISPECTOR, 2016, p. 303)

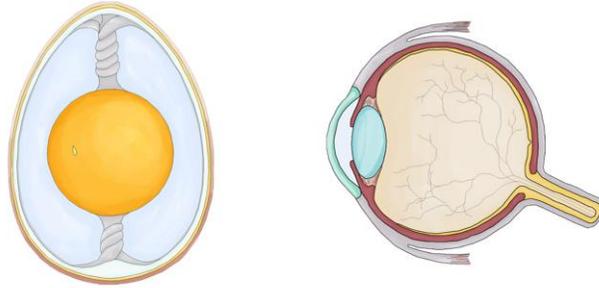
Final:

Se o ovo for impossível. Então — livre, delicado, sem mensagem alguma para mim— talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E de madrugada baixe no nosso edifício. Sereno até a cozinha. Iluminando-a de minha palidez (LISPECTOR, 2016, p. 313).

De este modo, Lispector traza de una manera sutil la circularidad narrativa del cuento, al proponer que, tal vez de nuevo, el huevo regrese de madrugada hasta la cocina y que así, a la mañana siguiente, el personaje vea una vez más el huevo sobre la mesa y se desencadenen otra vez las reflexiones que este suscita.

A su vez, entre las imágenes y figuras de lo redondo, podríamos resaltar el énfasis en el grafema “o” al inicio de la narrativa de *O ovo e a galinha*, como también las formas redondas que evocan *el huevo* y *los ojos*, que si bien no son esferas perfectas, sí sugieren cierta circularidad en su forma. Así, al leer y comparar los dos cuentos desde una perspectiva visual, a partir de esas formas redondeadas, es posible trazar otro elemento que cruza ambas narrativas; como el hecho de que los *huevos* como los *ojos* están compuestos por una serie de capas y membranas que encapsulan un centro fluido. Desde allí es posible crear una analogía con la estructura general de los cuentos. Si bien ambos relatos trazan una circularidad narrativa, estos también se componen de unidades más pequeñas, imágenes y situaciones que, como una serie de capas, posibilitan otros niveles de lectura y significación (Figura 17).

Figura 17 - Figuras de lo redondo

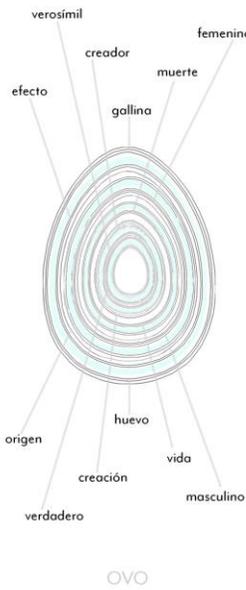


OVO

OJO



Figuras redondeadas
constituidas por capas

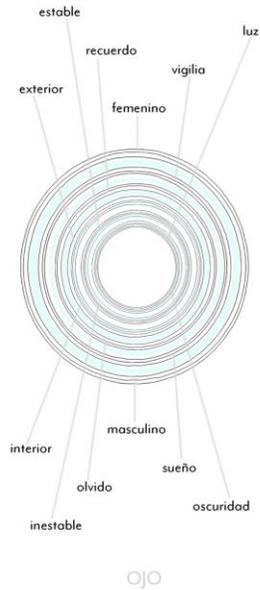


OVO

Estructura de los cuentos

↓
Construcción por capas

↓
Contrapuntos



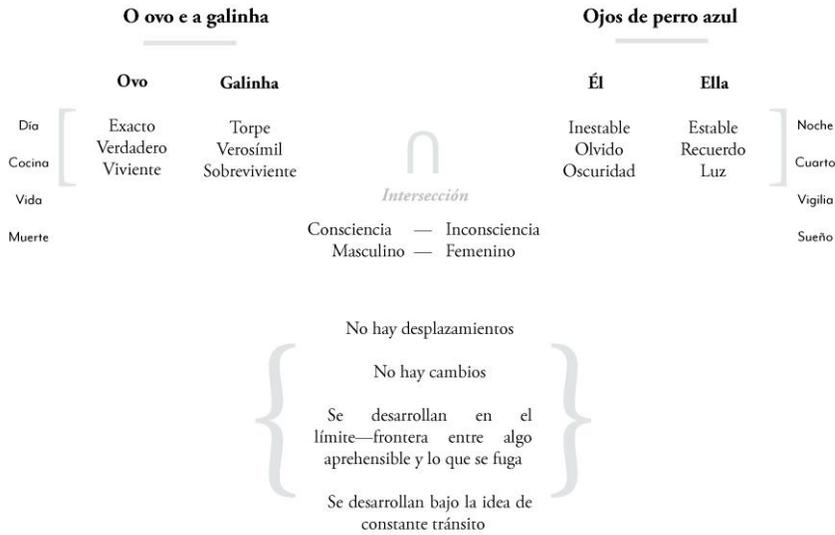
OJO

3.2.4 Contrapuntos

En términos generales, podría establecerse que ambas narrativas están constantemente problematizando y proponiendo juegos en los que se contraponen ciertos elementos, para resaltar su condición de opuestos, y a la vez, de complementarios. En el caso de *O ovo e a galinha* se pone en relación la *gallina* y el *huevo*, y a través de estos, oposiciones entre origen y efecto, vida y muerte, creador y creación, lo femenino y lo masculino, lo verdadero y lo verosímil. Por su parte, en *Ojos de perro azul* los dos personajes y sus diálogos ponen en evidencia la relación entre lo femenino y lo masculino, el sueño y la vigilia, el recuerdo y el olvido, la luz y la oscuridad, lo estable y lo inestable, el interior y el exterior.

Si bien el juego de oposiciones varía notablemente entre ambos cuentos hay, sin embargo, un par de opuestos que crean un intersticio entre las dos narrativas. Por un lado, está la relación entre lo femenino y lo masculino que, en el caso de *Ojos de perro azul*, está claramente delimitado por los dos personajes que construye García Márquez. Mientras que en *O ovo e a galinha*, tal relación se percibe a través de *a galinha* y *o ovo*. Por otro lado, estaría la tensión y el tránsito entre consciencia e inconsciencia. En ambas historias, el tiempo y el espacio se diluyen en una zona de indefinición que logra anular el sentido empírico que se tiene de realidad, para dar paso a una gran densidad de acontecimientos que se aproximan más a una experiencia metafísica e íntima del ser humano. A través de esos lapsus entre consciencia e inconsciencia, ambos autores pueden construir ese complejo entramado simbólico y poético, que sitúa al lector en esa zona de indefinición, en ese vacío que constituye la *potencia activa* del texto literario (Figura 18).

Figura 18 - *Contrapuntos*



Estas oposiciones permiten establecer un intersticio o un *Estado-Límite*, como lo define Mária Russotto, entendido como “un estado de precario equilibrio dentro de una infinita cadena de transformaciones” (1996, p.168), en el que tanto *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul* se instalan como péndulos oscilantes. Allí, esa serie de contrapuntos establecen una relación complementaria y móvil, en la cual la trama narrativa de los cuentos posibilita y explora conexiones, cruces y tránsitos entre sí, lo que no nos limita a una interpretación unívoca, pero, tampoco nos deja a la deriva de una completa equivocidad. Ambos cuentos trazan su potencial poético desde el vacío a través de esas relaciones entre contrapuntos.

3.3 REESCRITURAS VISUALES

Entre las metodologías desarrolladas se cruzan la revisión de referentes artísticos y visuales, los cuales alimentan el *atlas* que a continuación se propone, así como también la combinación de las tres acciones reflexivas que propone Natalia Gutiérrez analizando

los aportes de Steiner y Barthes frente al lector: “mirar lleva a leer, leer a escribir, y escribir a mirar de nuevo. Más que causa o efecto, se describiría un círculo, un “bucle” de acciones que se retroalimentan” (2006, p.18).

3.3.1 *Atlas*

Partiendo de las metodologías derivadas del *Atlas Mnemosyne* (1924 -1929) compuesto por Aby Warburg y las reflexiones que desarrolla posteriormente Georges Didi-Huberman sobre su trabajo, como el caso específico de la investigación que acompañó la exposición *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010-2011), se despliega toda una estrategia de laboratorio de pensamiento visual en el que las estructuras rizomáticas y la falta de una linealidad preestablecida permiten un tránsito fluido y móvil entre palabras, citas y juegos de asociaciones y creaciones.

El Atlas propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos (a menudo rayando en obsesiones personales), siempre abiertos, a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos [...] es por definición necesariamente incompleto, una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo, siempre ampliable a la incorporación de nuevos datos o al descubrimiento de nuevos territorios. El Atlas constituye un *Work in Progress stricto sensu*.

No se lee un Atlas de manera secuencial, como un tratado o una novela; ni siquiera se lee desde una búsqueda sistémica, como se haría en un catálogo. La lectura del Atlas es abierta, adireccional, indeterminada: cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y en cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori. La lectura de un Atlas constituye una auténtica deriva situacionista (TARTÁS RUIZ; GURIDI GARCIA 2013, p. 229).

Esta figura del atlas nos permite de nuevo retomar esa *potencia de la imagen* que expone Antelo, y que como se argumentaba anteriormente, es una parte inherente también de la palabra poética. Si bien parece obvio que la palabra poética, al igual que la imagen, responde a una *receptividad*, entendida como ese modo de significación que apela a los procesos de construcción cultural, de memoria y de una temporalidad histórica, en muchas ocasiones se pasa por alto que, tanto la palabra poética como la imagen están inmersas en los procesos de *representación*, los cuales permiten establecer todo un entramado de reelaboración, resignificación y resemantización de significados que se prolongan, dislocan y amplían *desde, entre y a través* del espacio y el tiempo cultural desde donde se lee.

Por esta razón, al retomar de nuevo la manera como se construye la narrativa de ambos cuentos podríamos decir que, de manera semejante al *atlas*, estos relatos se crean a partir de esa *potencia activa* que problematiza la memoria a través de formas de asociación inconciente, abierta e indeterminada, ya sea a través del sueño y lo surreal, como en el caso de *Ojos de perro azul*, o a través de devaneos y epifanías como en *O ovo e a galinha*, proponiendo, por lo tanto, desde su creación, la posibilidad de diálogos *antagónicos, anacrónicos y distópicos*.

El atlas como pensamiento creativo

En 1924 Aby Warburg comenzó a construir su *Atlas Mnemosyne*, el cual quedó inconcluso con su muerte en 1929. El procedimiento de elaboración consistía en la selección, colección y manipulación de miles de piezas (entre recortes, ampliaciones y detalles, de imágenes fotográficas, ilustraciones de libros, o archivos gráficos y recortes de periódicos), las cuales disponía sobre un tablero negro, para crear a partir de composiciones siempre variables, las láminas que luego numeraba y fotografiaba. (Figura 19) Una vez finalizado este proceso, Warburg desmontaba por completo las imágenes de tablero y comenzaba de nuevo a

reconfigurar otras asociaciones, en un proceso de pensamiento y montaje abierto e infinito.

En las artes plásticas la metodología de pensamiento y creación de Warburg ha sido ampliamente utilizada e inclusive expandida a otros medios, materiales y soportes, como lo evidencian, entre muchos ejemplos, los ensamblajes de Joseph Cornell, las vitrinas de Joseph Beuys, el *Atlas* de Gerhard Richter o las *Mesas de trabajo* de Gabriel Orozco.

El atlas que aquí se presenta, está concebido como una metodología del proceso creativo que se ha desarrollado a partir de esta investigación-creación. Por su carácter expandible y en movimiento, este atlas está creado en un soporte digital, disponible a través del código QR que se encuentra al inicio del libro. Allí se mezclan obras de distintos artistas, imágenes tomadas de internet y redes sociales, notas, citas literarias, fotografías, bocetos, GIFs, videos, etc. (Figura 20)

Figura 19 - *Atlas Mnemosyne de Warburg*



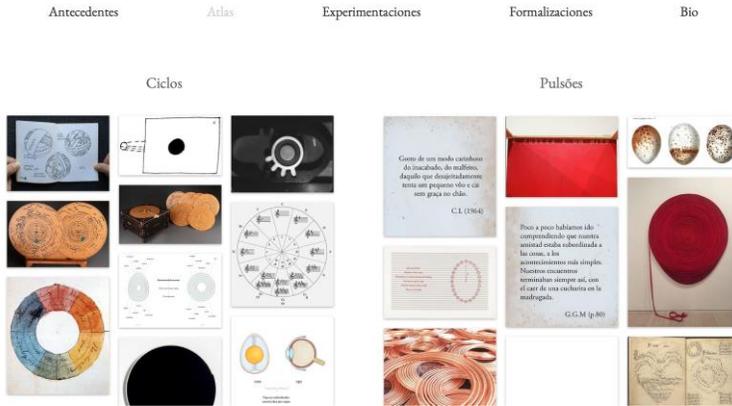
Vista de la exposición “Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas”. 2016
Fuente: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe.

Figura 20 - Atlas



Narrativas, Objetos y Derivas

una reescritura visual de los cuentos *O ovo e a galinha* y *Ojos de perro azul*.



3.3.2 Procesos y experimentaciones

Además del atlas, esta investigación-creación también recoge parte del proceso de experimentación y de derivas formales que detonó el proceso de lectura y análisis comparativo de ambos cuentos. Por lo tanto, estas *reescrituras visuales*, se proponen como gestos poéticos, en los que se interseca el pensamiento visual, la reflexión teórica y la experimentación plástica²⁶.

²⁶ Podrá ampliar la información a través del código QR ubicado al inicio del libro.

O ovo e a galinha

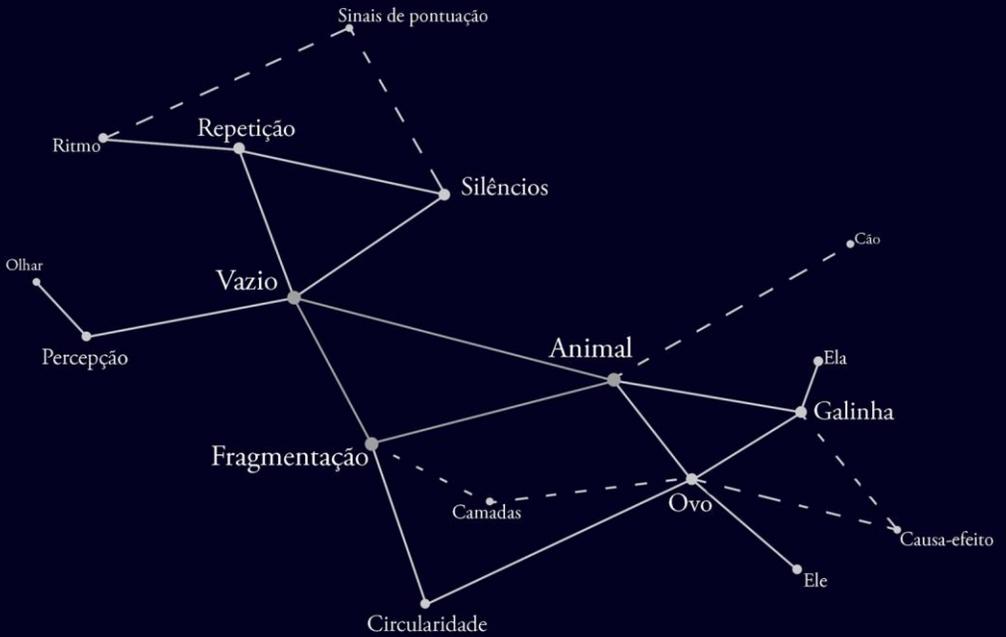


Figura 21 - *Despliegue cartográfico O ovo e a galinha*. Cartografia desenvolvida a partir de los puntos en tensión identificados en el cuento.

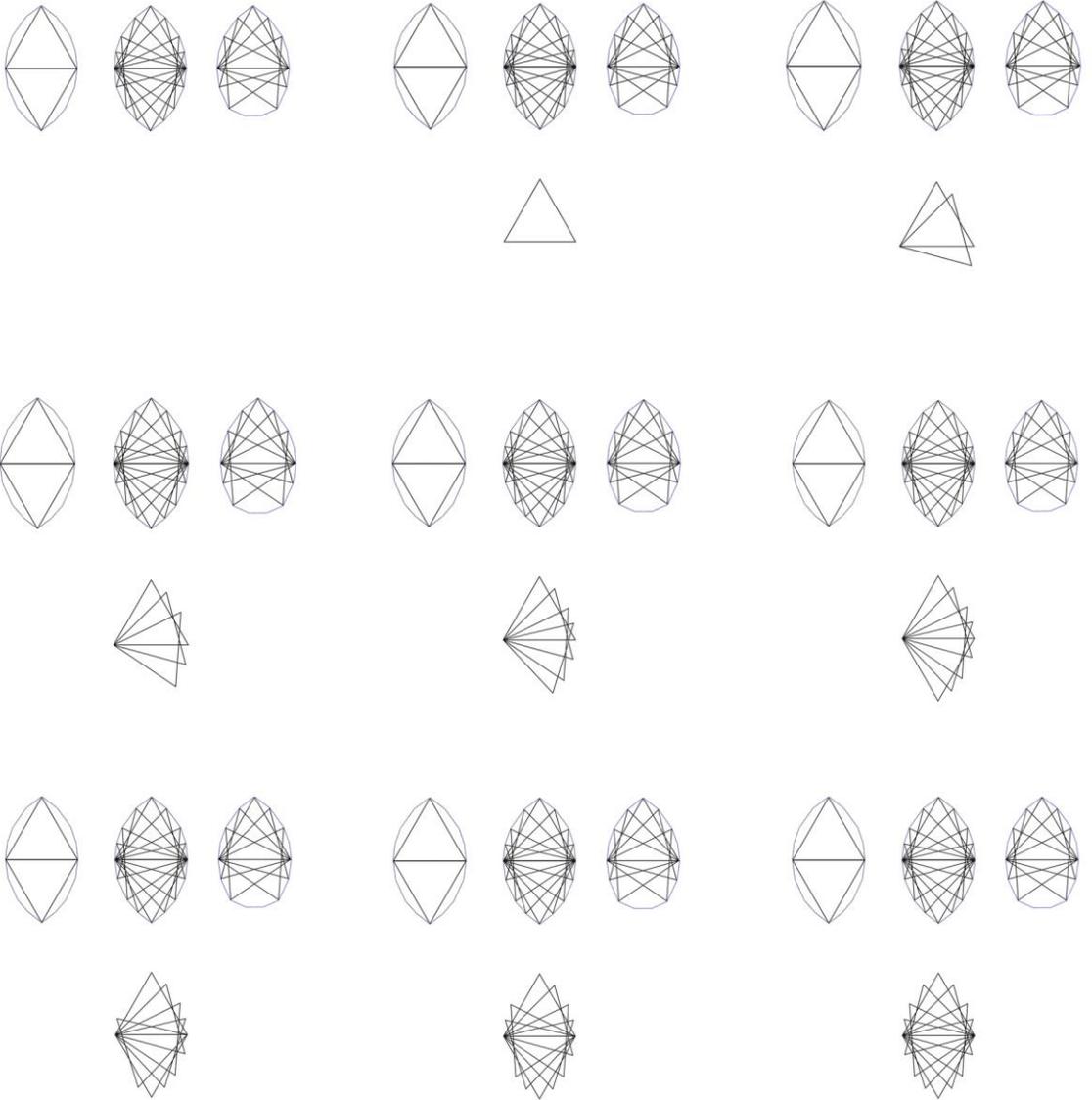


Figura 22 - *Um triângulo*. Boceto para animación [Loop]

.– A Lua é habitada por ovos



Figura 23 - *Experimentaciones en torno a la Luna*. Boceto para video[Loop]

Ojos de perro azul

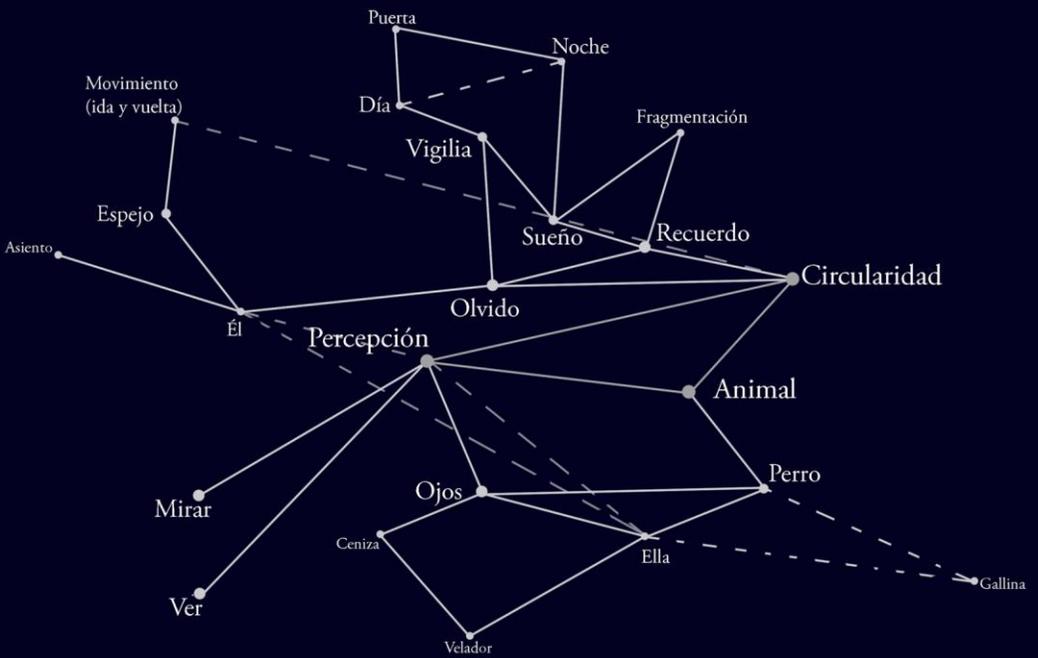


Figura 24 - *Despliegue cartográfico Ojos de perro azul*. Cartografía desarrollada a partir de los puntos en tensión identificados en el cuento.

ella

Ella

ella

A veces

A veces

ella

A veces

ella

Ojos

azul

ojos

azul

Ojos

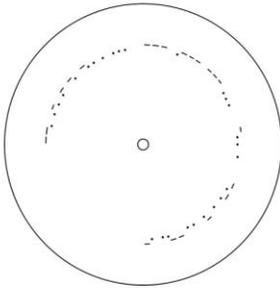
azul».

Figura 25 - *Ella*. Boceto para video[Loop] a partir de la deconstrucción del personaje femenino del cuento.

Figura 26 - Proyecto

grandes ojos de ceniza

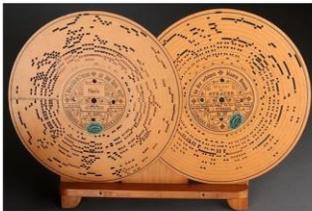
..... - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

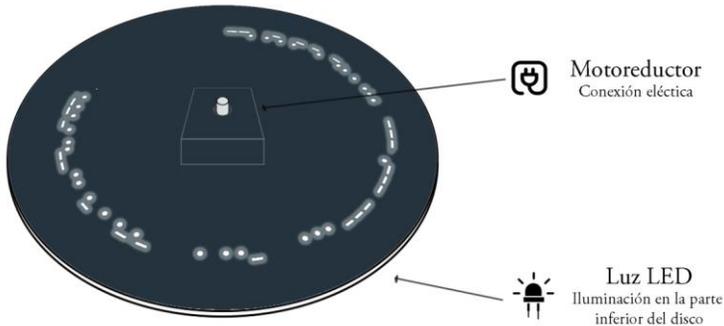


Transcripción de fragmentos del cuento *Ojos de perro azul*, a código Morse. Al perforar las señales de guiones y puntos en el disco (similar a los discos de los organillos antiguos), se crea una plantilla para que la luz pase formando constelaciones. Los discos de diferente tamaño van ensamblados a motoreductores que se mueven a diferentes RPM.



Imágenes de referencia
Organillo Ariston de 24 notas





Proyección en sala.

Las luces de la sala de exhibición se encienden y se apagan en intervalos de tiempos diferentes. Al encenderse la luz, se anula el juego de luces LED que se filtra por los discos perforados con el código Morse. Una vez que las luces de la sala se apagan, los discos y los juegos de luces generan, a modo de constelaciones, un paisaje que altera completamente el espacio.



Boceto para instalación con luz, que conjuga las relaciones poéticas entre luz | oscuridad; recuerdo | olvido y tiempo | espacio.

Comparación

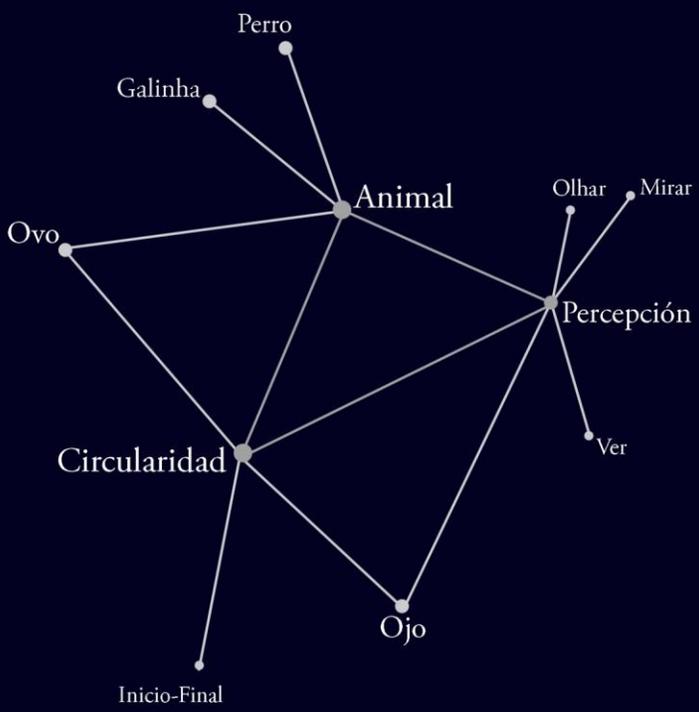


Figura 27 - *Despliegue cartográfico cruces y comparaciones.* Cartografía desarrollada a partir de los puntos en tensión entre los dos cuentos

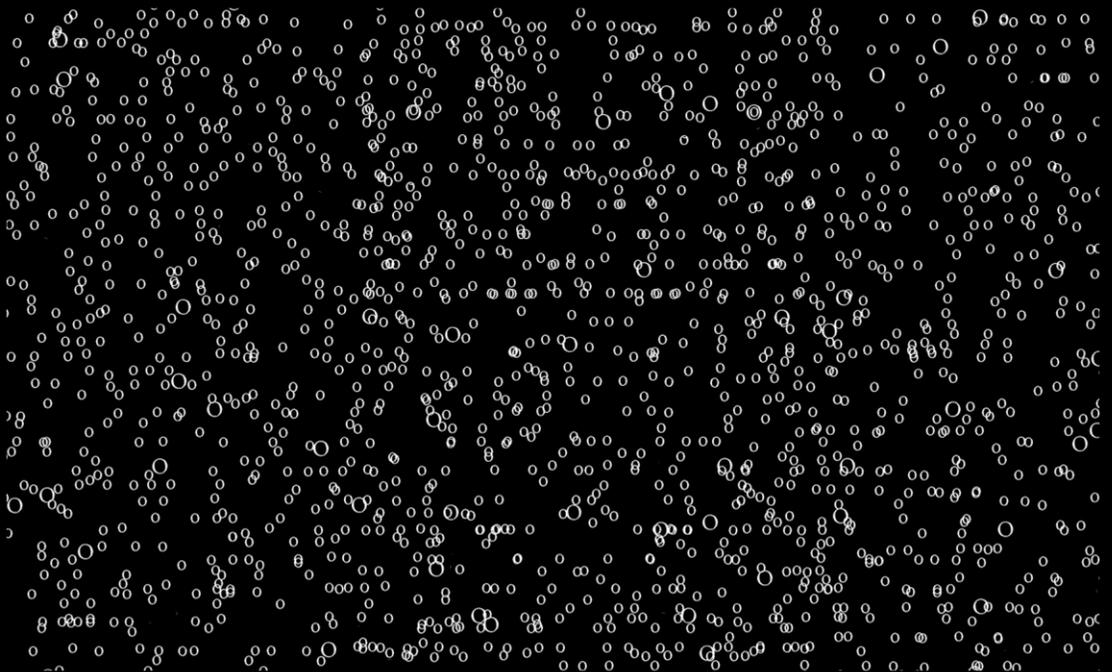
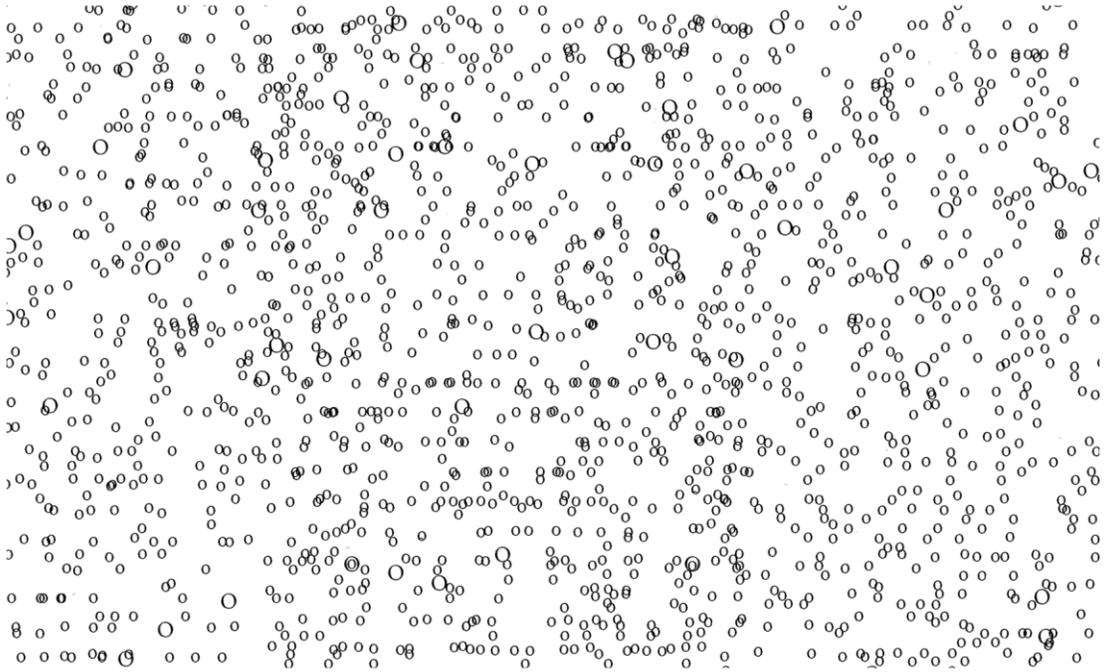


Figura 28 - *Contrapunto*. Boceto para video [Loop] a partir de las palabras ovo y ojo como palíndromos (formas redondeadas)

Figura 29 - *Otras derivas*



Boceto para video[Loop] a partir de las palabras *ovo* y *ojo* como elementos simétricos

ojos	=	olhos
o	=	el
de	=	de
ovo	=	huevo
perro	=	cão
e	=	y
azul	=	azul
a	=	la
galinha	=	gallina

--- . --- --- ...

 --- ..
 --- .. ---
 . --- ---
 .
 . --- .. --- ..
 .
 ---

--- --- ...

 --- ..
 ---
 --- . ---
 --- .
 . --- .. --- ..

 ---

Ojos de perro azul

Oleosa

Azul

Ceniza

Nácar

Rosado

Carmín

Cobre

Rojo

Amarillo

Circular

Cuadros

Agujeros



O ovo e a galinha

Branco

Azul

Plano inclinado

Triângulo

Retangular

Ovalando



Carta de color a partir de los colores mencionados dentro de cada cuento

Figura 30 - Exposición *Primero fue la gallina*



Primero fue la gallina. 10 de agosto – 21 de septiembre de 2019. Galería Lökkus Arte Contemporáneo, Medellín Colombia. Curaduría: Nydia Gutiérrez. Artistas: Daniela Serna, Alejandro García, xixkoo.

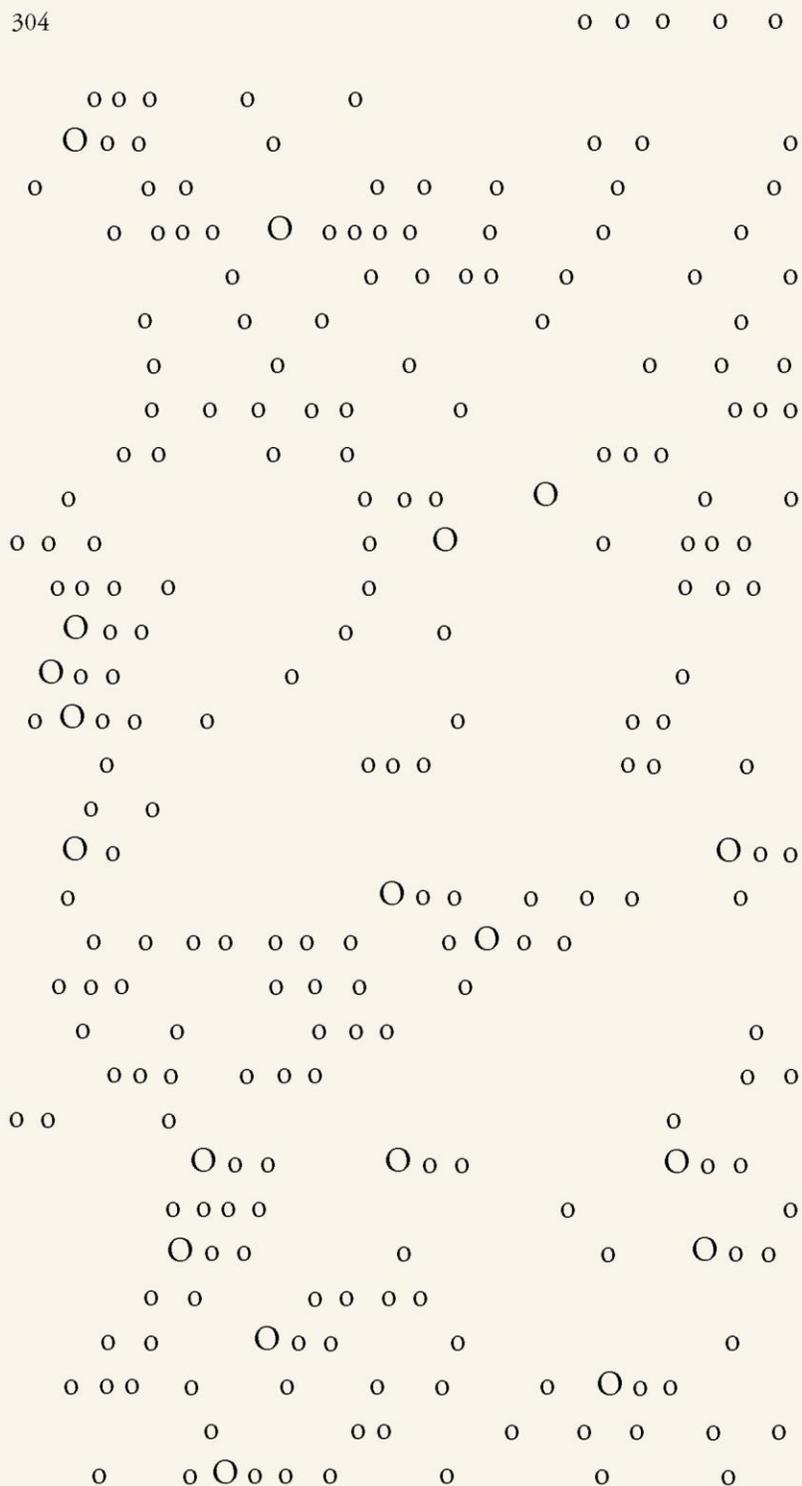
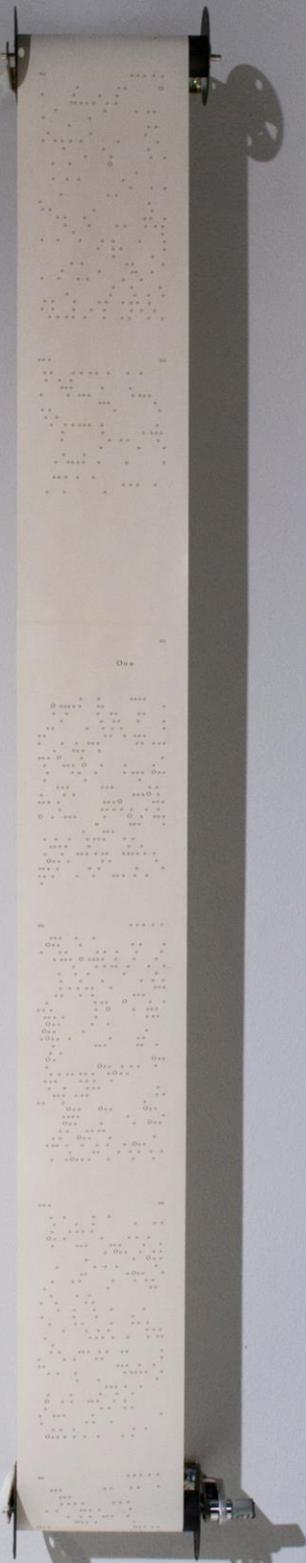


Figura 31 - *Ovo*. Daniela Serna, 2019. Instalación: motor, carretes, papel. 120 x 21 x 12 cm.





- O ovo é uma coisa suspensa

Figura 32 - *Suspensivo*. Daniela Serna, 2019. Video HD 1080P. 12 min.

ALGUNAS DERIVACIONES

A lo largo de este proceso investigativo y creativo se ha analizado y construido una cartografía de reflexiones en torno a los diálogos e intersticios verbales y visuales entre los cuentos *Ojos de perro azul* y *O ovo e a galinha*. Esto significa que, más allá de cumplir una ruta preestablecida o llegar a un lugar definido, este estudio se entiende más como un espacio-umbral que permite un marco reflexivo a través del tránsito entre imagen y palabra poética. Por esto, más que conclusiones o consideraciones finales, este último apartado se concibe como un lugar de observación de ese recorrer *entre* ambos cuentos y las posibles transferencias y desvíos que ese movimiento genera, en favor de un enfoque que transgreda los límites disciplinarios y la especificidad de los campos artísticos, a partir de la experiencia estética, en la que se cruza el pensamiento visual, la reflexión teórica y la experimentación plástica.

Así pues, el ejercicio realizado parte de un proceso de revisión y relectura de los cuentos *Ojos de perro azul* y *O ovo e a galinha* con en el objetivo de establecer, mediante de un cruce comparativo, las posibles tensiones entre estos y vislumbrar, a través del lente de lo *inespecífico* y lo *transmedial*, el potencial poético e *imagético* que contienen ambas construcciones literarias, en las que se puede identificar un complejo entramado entre imágenes mentales, visuales y literarias que son propias e inherentes de la palabra poética y que, desde una lectura contemporánea, permiten revisar y proponer otras

formas de entender esa confluencia *entre y a través* de las imágenes y las palabras.

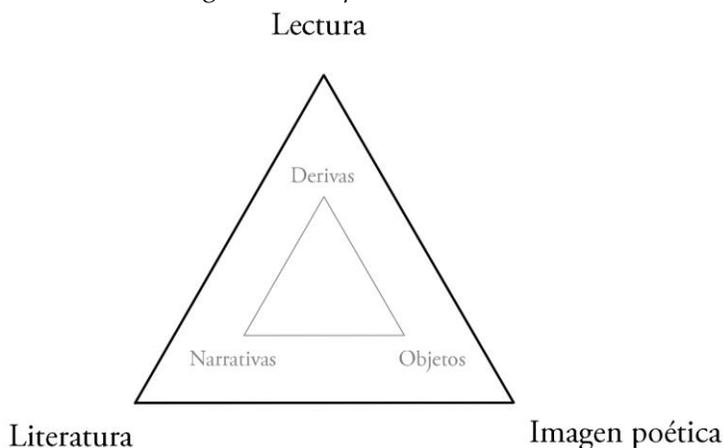
De este modo, esta investigación-creación no sólo se sitúa en los cuentos como problema literario o en la imagen como problema visual o artístico, sino que pone su foco en la misma acción de la lectura, en el leer y releer como acto creativo, poético y de tránsito entre las prácticas visuales y verbales. Por lo tanto, lo que reúne este estudio son algunas de esas posibles derivas de ese proceso de lectura que responde a lo que Roland Barthes (1994) denomina una *lectura conductora del deseo de escribir* y que invita al lector a la producción, ya no sólo de otros textos escritos, sino también de otros textos visuales. En consecuencia, esta investigación-creación propone otras asociaciones que transitan entre lo visual y lo verbal con el objetivo de revisar nuestras propias lecturas y escrituras desde la contemporaneidad.

Vale aclarar que este proceso investigativo significó un enorme reto como artista e investigadora. Al sumergirme en un área de conocimiento que desconocía, como el de la literatura comparada, sabía que me enfrentaba de algún modo a un ejercicio de traducción y transformación de lo que hasta ese momento había explorado desde perspectivas de estudio, metodologías y lo que definía como práctica artística. De este modo, lo que este estudio evidencia, sólo es una pequeña porción de esas múltiples posibilidades, transformaciones y alteraciones, las cuales dejan abierta la invitación a pensar y a construir diferentes caminos que permitan las transferencias y transgresiones entre intereses, medios y soportes de las diferentes artes, así como un enorme aprendizaje para continuar definiendo mi propio proceso de creación. Por esta razón, es preciso considerar que esta investigación-creación se construye como un atlas en el que hay un sinnúmero de vacíos, entendidos no como una falta o pérdida, sino más bien como potencialidades o derivas por desarrollar.

Elementos para considerar:

Como se mencionaba anteriormente, en el marco de reflexión de esta investigación, han sido de gran importancia los conceptos de *no-pertenencia* que expone Florencia Garramuño a través del *arte inespecífico*, como también el concepto de *transmedialidad* desde los abordajes teóricos que expone Carolina Rolle, entendido como ese continuo movimiento *entre y a través y más allá* de los géneros, de los medios y los soportes. Ambos conceptos confluyen para estructurar un cuerpo teórico que cruza las diferentes dinámicas y diálogos que resultan del análisis tanto verbal como visual de los dos cuentos, expandiendo así la mirada sobre lo que se entiende como literatura y lo literario en la actualidad. Desde allí se planteó la tríada entre *literatura, imagen poética y lectura*, con el objetivo de estructurar, a partir de estos tres elementos, un campo dialéctico y creativo que permitió movilizar diferentes signos para proponer una serie de gestos poéticos, que podrían ubicarse en lo transmedial, en esa indefinición o *no-pertenencia* de un único medio o campo disciplinario (Figura 33).

Figura 33 - *Esquema de Triadas*



Por lo tanto, las exploraciones visuales que acompañan esta investigación-creación se entienden como gestos poéticos derivados

del proceso investigativo y de análisis de ambas narrativas. Esto significa que no pretende ilustrar los textos o los hallazgos de la relación comparativa, sino más bien generar derivas críticas sobre el mismo proceso que implica investigar para la creación. De igual modo, estas aproximaciones visuales no deben entenderse como resultados o procesos concluidos, sino como exploraciones formales y visuales de ese pensamiento creativo.

Por otro lado, frente a la relaciones visuales y verbales que se entretajan en los textos hay varios elementos a considerar. Si desde el comienzo de este proyecto se habían definido ciertos conceptos que actuaban como posibles nodos o puntos de cruces entre los dos cuentos, como la *circularidad*, la *percepción*, lo *animal*, la *fragmentación* y el *vacío*, la manera como se establecen y se relacionan entre sí varía notablemente en ambos cuentos. Esto nos deja con algunas relaciones más evidentes y concretas, especialmente en el caso de *O ovo e a galinha*, mientras otras se tejen muy sutilmente como en *Ojos de perro azul*.

Entre los nodos de cruce más evidentes en ambos cuentos está el de *circularidad*, visto tanto desde el campo narrativo, como también desde las relaciones *imagéticas* que establecen los cuentos a partir de las formas redondeadas que evocan. De igual manera, la presencia de lo *animal* en ambos cuentos define un elemento importante en la construcción narrativa, tanto como elemento poético o *leitmotiv*. Respecto a la *percepción* podríamos también citar el hecho de que ambos cuentos están narrados en primera persona, lo que obliga al lector a tener una visión limitada de lo que acontece en el relato, pero, además, una percepción completamente subjetiva, intimista e introspectiva, lo que construye en ambos cuentos un marco bastante psicológico.

Sin embargo, desde una perspectiva mucho más amplia, la *percepción* en ambos cuentos se aborda de manera diferente. En *Ojos de perro azul* la percepción se construye desde un ámbito muy sensitivo. Si bien, como se mencionaba anteriormente, el juego del doble espejo complejiza de cierta forma la manera de entender la percepción, finalmente los juegos visuales que propone el cuento

están muy cerca de la percepción física a través de los sentidos (sonidos, olores e imágenes). Esto se evidencia en la gran habilidad de García Márquez para sumergir al lector en la construcción literaria a través de descripciones complejas y detalladas (como las del doble espejo) o de descripciones que juegan hábilmente con recursos poéticos, como las figuras retóricas (como los “grandes ojos de ceniza encendida” de la mujer).

Respecto a la *percepción* en *O ovo e a galinha*, su construcción es mucho más conceptual, ya que Lispector libera al cuento de cualquier intencionalidad, linealidad o sitio común en lo literario. Esto le permite crear diversas capas de sentido, en las que además de responder a la descripción física de la percepción (como por ejemplo “Olho o ovo com um só olhar”) también hay en su construcción una composición sonora y visual, que se refuerza con la secuencia de frases cortas y el uso particular de los signos de puntuación, que enfatizan la *fragmentación*, los *silencios* y los *vacíos*. Precisamente, gracias a estos elementos, es posible establecer una lectura transmedial mucho más clara en *O ovo e a galinha*, en comparación con *Ojos de perro azul*, ya que a través de la fragmentación, los silencios y los vacíos se generan umbrales poéticos que permiten transitar con mucha más fluidez a través de los intersticios entre lo verbal y lo visual, brindando mayores posibilidades de experimentación plástica.

Por lo tanto, a partir del recorrido realizado a través de una lectura intuitiva y azarosa, podríamos definir en términos generales que, a pesar de que ambos cuentos encapsulan un complejo entramado de pensamientos y asociaciones entre los diferentes conceptos analizados, finalmente ninguno de los dos relatos plantea algún desplazamiento o cambio significativo del espacio, el tiempo o los personajes que involucra cada historia. Esto no significa que nos plantean una nada o un estancamiento, sino todo lo contrario, lo que *Ojos de perro azul* y *O ovo e a galinha* nos brindan es un *vacío* que permite que quien realmente transite, cambie o se desplace sea el lector, *a través* y *más allá* de narrativas, objetos y derivas.

REFERENCIAS

ALBA, Gabriel; BUENAVENTURA, Juan Guillermo. Cruce de caminos. Un estado del arte de la investigación-creación. **Cuadernos del Centro de Estudios En Diseño y Comunicación N°79**, Buenos Aires, v. 20, p.21-49, mayo 2020.

ALBERDI SOTO, Begoña. Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. **Literatura y Lingüística**, Santiago de Chile, v. 33, p.17-38, 2016. Universidad Católica Silva Henríquez.

ANTELO, Raúl. La des-obra como ready-made. **Cuadernos Lirico**, [s.l.], n. 4, p.17-31, 1 jan. 2008. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/lirico.445>.

_____. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

AUGÉ, Marc. **Los no lugares: Una antropología de la Sobremodernidad**. Barcelona: Gedisa, 2000.

BACHELARD, Gaston. **La Poética del Espacio**. Buenos Aires: Fondo de La Cultura Económica, 2000.

BARTHES, Roland. **S/Z**. México D.f: Siglo Xxi Editores, 2006.

_____. **El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.

BATTELA GOTLIB, Nádia. Viajar, dissimular, pulsar: para uma biografia de Clarice Lispector. In: FIÚZA, Regina Pamplona (Org.). **A Mulher na Literatura: criadora e criatura**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010. p. 179-190. Academia Cearense de Letras.

_____. **Clarice fotobiografia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008

_____. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

BONILLA, Héctor et al. Apuntes sobre el debate académico en Colombia en el proceso de reconocimiento gubernamental de la creación como práctica de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, [s.l.], v. 13, n. 1, p.281-294, 5 dez. 2017.

Editorial Pontificia Universidad Javeriana. <http://dx.doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.asda>.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. eBook.

CABANILLES, Antònia; LOZANO, Ana. Límites, fracasos y lenguajes: Reflexiones sobre huevos y gallinas. **Espéculo**: Revista de estudios literarios, Madrid, v. 51, p.20-34, 2013. Universidad Complutense de Madrid.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande, 2002. p. 35-50.

DELGADO, Tania Catalina et al. La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. **Iconofacto**, Medellín, v. 17, n. 11, p.10-28, 2015. Revista de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana.

ECO, Umberto. **De los espejos y otros ensayos**. Bogotá: Debolsillo, 2012.

_____. **Obra Abierta**. Barcelona: Ariel S.a, 1990.

ERLL, Astrid. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio**. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.

ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. **Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p.192-209, ago. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/182-192>.

FAJARDO-GONZÁLEZ, Roberto. **La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario: Hacia una perspectiva semiótica**. s.d. Disponible em: <www.unav.es/gep/InvestigacionArtesFajardo.pdf>. Acceso em: 10 dic. 2019.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Todos los cuentos**. Barcelona: Random House Mondadori, S.A, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. Arte inespecífico y mundos en común. In: CORRO, Pablo; ROBLES, Constanza (Ed.). **Estética, medios masivos y subjetividades**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, 2016. p. 15-29.

_____. Región compartida: Pliegues de lo animal-humano. In: GARRAMUÑO, Florencia. **Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte**. México D.f: Fondo de La Cultura Económica, 2015. p. 119-130.

_____. La Literatura En Un Campo Expansivo: y la indisciplina del comparatismo. **Cadernos de Estudos Culturais: Literatura Comparada Hoje**, Campo Grande, v. 20, n. 1, p.101-111, 09 sep. 2009. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/issue/view/175>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier. **Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico**. 2002. 806 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Departament de Teoria Dels Llenguatges, Universitat de València, València, 2003. Disponível em: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/10309>>. Acesso em: 11 ene. 2019.

GUTIÉRREZ, Natalia. **Mirar, leer, escribir**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes, 2006.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Pablo Hernández. **Imagen-palabra: Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas**. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2012.

HERNÁNDEZ-TERRÉS, José Miguel. Nuevas reflexiones en torno a la elipsis: La llamada elipsis de los argumentos. **Revista de Investigación Lingüística**, [Murcia], v. 4, n. 1, p.81-96, 1 jun. 2001.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

_____. **El acto de leer:** Teoría del efecto estético. Madrid: Taurus, 1987.

JOSET, Jacques. **Gabriel García Márquez coetáneo de la eternidad.** Amsterdam: Rodopi, 1984.

_____. El bestiario de Gabriel García Márquez. **Nueva Revista de Filología Hispánica (nrfh)**, [México D.F.], v. 23, n. 1, p.65-87, 1 ene. 1974. El Colegio de México, A.C.. <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v23i1.1623>.

KOZAK, Claudia. Escribir la lectura: Hacia una Literatura fuera de sí. **Chuy:** Revista de estudios literarios latinoamericanos, [s. L.], v. 4, p.31-51, dec. 2017.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte.:** O sobre los límites de la pintura y la poesía. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

_____. **Um Sopro de Vida:** Pulsações. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012. eBook.

MACCHI, Jorge. **Buenos Aires Tour:** Obras. 2004. Sitio Web de Jorge Macchi. Disponible em: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/30/buenos-aires-tour>. Acceso em: 10 feb. 2019.

MITCHELL, W.J.T. **Teoría de la Imagen:** Ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid: Akal, 2009.

_____. **Iconology:** image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MONEGAL, Antonio. La Literatura Comparada en tiempos de revolución. In: SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA (España). **Mil Seiscientos Dieciséis, Anuario.** [s. L.]: Atlántida, 2006. p. 279-288.

_____. Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes. **Revista Canadiense de Estudios Hispánicos**, [s. L.], v. 8, n. 1, p.27-44, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e pintura abstrata: Água viva de Clarice Lispector. **Aletria:** Revista de Estudos de Literatura,

[s.l.], v. 27, n. 2, p.261-276, 2 out. 2017. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.27.2.261-276>.

PIGLIA, Ricardo. **Tesis sobre el cuento**. 1986. Formas breves. Buenos Aires: Anagrama.. Disponível em: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/T_s_cuento.pdf. Acesso em: 12 mar. 2019.

PONDIAN, Juliana di Fiori. **Gramática da poesia escrita: figuras retóricas**. 2016. 313 f. Tese (Doutorado) - Curso de Semiótica e Linguística Geral, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-25082016-145446/publico/2016_JulianaDiFioriPondian_VOrig.pdf. Acesso em: 10 mar. 2019.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e «remediação». In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2012. p. 17-45.

RAMA, Angel. La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular. **Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias. Universidad Veracruzana**, [s. L.], p.147-245, 1985. Disponível em: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7105>. Acesso em: 20 abr. 2019.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, [porto Alegre], v. 7, n. 13, p.81-95, 24 abr. 2012. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.27713>.

ROLLE, Carolina. **Buenos Aires transmedial: Los barrios de Cucurto, Casas e Incardona**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2017a.

_____. Poéticas del tránsito en el arte latinoamericano contemporáneo: Presentación. **El Taco En La Brea**, [rosario], n. 6, p.129-143, 19 dez. 2017b. Universidad Nacional del Litoral. <http://dx.doi.org/10.14409/tb.v0i6.6967>.

- RUSSOTTO, Margara. Encantamiento y compasión: un estudio de "El huevo y la Gallina. **Inti**: Revista de literatura hispánica, [s. L.], v. 43-44, n. 1, p.167-175, 1996. Disponível em: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/14/>. Acesso em: 15 out. 2019.
- SA, Olga de. Clarice Lispector: Processos criativos. **Revista Iberoamericana**, [s.l.], v. 50, n. 126, p.259-280, 16 mar. 1984. University Library System, University of Pittsburgh. <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1984.3876>.
- SHKLOVSKI, Vıktor. El arte como artificio. In: TODOROV, Tzvetan et al (ed.). **Teoría de la literatura de los formalistas ruso**. México D.f: Siglo XXI Editores, 1978. p. 55-70.
- SILVA, Viviana. **Enunciar la ausencia**.: imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo. 2018. 383 f. Tese (Doutorado) - Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/47092/>. Acesso em: 2 fev. 2019.
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoría del cine**: Estructuralismo, semiotica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós, 1999.
- SUSTAITA, Antonio. La puerta y el espejo: el doble en Escher y Borges. **Extravío**: Revista electrónica de literatura comparada, [s. L.], p.76-86, 2008. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2247>. Acesso em: 8 mayo 2019.
- TARTAS RUIZ, Cristina; GURIDI GARCIA, Rafael. Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. **Ega**. **Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica**, [S.L.], v. 18, n. 21, p. 226-235, 23 set. 2013. Universitat Politecnica de Valencia. <http://dx.doi.org/10.4995/ega.2013.1536>.
- ZAVALA, Lauro. **Manual de análisis narrativo**: literario, cinematografía, intertextual. México D.f: Trillas, 2007.

