



Lucía Caminada
La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios
Buenos Aires
Prometeo
2020
299 páginas

PALABRAS CLAVE: LITERATURA – IMAGEN – MIRADA – TERRITORIOS
KEYWORDS: LITERATURE – IMAGE – GAZE – TERRITORY

Visualizar el texto, textualizar la imagen

Valeria Agustina Noguera ¹

El trabajo doctoral de Lucía Caminada promete introducirnos conceptualmente en el espacio intersticial que se produce entre literatura e imagen, una mirada que se aleja de la concepción histórica y tradicional de la imagen como acompañamiento de la palabra escrita. Libro que, ubicado entre la Estética y la Literatura, recorre y utiliza los lineamientos teóricos que ofrecen los estudios culturales, la antropología de la imagen, la filosofía, entre otros, para establecer un recorrido de diversas obras de artes y textos literarios experimentales que le sirven de base para una nueva propuesta de lectura a literaturas que se produce *entre líneas*.

Desde la introducción, Lucía Caminada adelanta la hipótesis central del trabajo, la estructura formal, las propuestas teóricas y el recorrido de obras que servirán de base a esta nueva propuesta. *La mirada dislocada* está organizada en una introducción y cinco partes. La primera se caracteriza por ser estructurante e introductoria, mientras que las cuatro consecutivas se piensan las narrativas como

¹ Licenciada en Letras y Profesora de Lengua y Literatura egresada de la Universidad Nacional del Nordeste. Estudiante de la Maestría en Literatura Argentina de la UNR y doctoranda de la UNC. Actualmente becaria interna de investigación de la Universidad Nacional del Nordeste. Contacto: valerianogueralic@gmail.com

territorios, zonas que se mueven en los márgenes y en donde la imagen y la literatura fluctúan.

La propuesta es la de poner el foco en una mirada que se disloca entre la literatura y el dispositivo visual, una mirada contemporánea que se opone a la construcción histórica y tradicional de la imagen como complemento del texto, como una forma más de significación. Asimismo, esta idea lleva consigo la de un nuevo sujeto que se encuentra con estas narrativas. Un lector-espectador que, a través del ojo, verá, observará y contemplará la escritura, pero su mirada estará dislocada hacia la imagen.

Las líneas teóricas de Merleau-Ponty, Didi-Huberman, Derrida, Crary, Deleuze, Rancière, entre otros filósofos y estetas, sirven a este libro como base para pensar las narrativas: desde el surrealismo – a través de *Nadja* de André Breton – hasta la literatura lúdica de Julio Cortázar. La novela de Breton es pensada aquí como iniciática y desde la cual se puede pensar la propuesta principal del texto.

En el primer capítulo, llamado “Parte I”, se utiliza la imagen y la metáfora que implica la cabeza de la Medusa, como la mirada que atrae, seduce y otorga un lugar de inmovilidad a quién o qué es mirado. La imagen medusiana provoca una performance doble: leer el texto y mirar la imagen. Asimismo, en este capítulo, se encuentran las bases teóricas: la experiencia con la ceguera de Derrida que lo lleva a plantearse lo visible e invisible; Jonathan Crary, y los nuevos lectores que surgen a partir del siglo XIX, con las nuevas composiciones que intercalan diversos estímulos yuxtapuestos; Didi-Huberman, y la cuestión temporal que aparece al estar frente a una imagen; Merleau-Ponty, y el rol clave del ojo en la observación del mundo. Por otra parte, se define *la mirada dislocada*, como mirada literaria que se disloca: ve, observa, contempla la escritura, pero en el mismo momento performativo el ojo permite que la imagen entre en el espacio de lectura.

Las imágenes mental, poética, táctil y corporal, constituyen distintas categorías de imágenes que “emergen de la literatura, y tornan a ella vinculándose con dispositivos visuales al mismo tiempo” (Caminada, 2020: 47). Utilizando la fotografía, la imagen mental supone la huella que se aloja en la memoria del espectador de estas nuevas lecturas. Aquí la fotografía y la literatura se igualan en esta categoría en tanto “viajes por zonas imaginarias” (p. 49); es decir, tanto una como otra se destacan por su impresión a nivel cognitivo. Por otra parte, aparece en este capítulo, la imagen pensativa, categoría de Rancière, como relación entre lo que se muestra y lo no mostrado, aquello visible y la palabra que está por detrás. La imagen táctil piensa la vista y el tacto como dos sentidos que “tocan” de distinta manera y marcan la subjetividad del sujeto-espectador. En el mismo momento en que se mira la imagen, el cuerpo, en particular el ojo, la mirada, es interpelado por la imagen; es tocado por ella. Finalmente, la imagen corporal hace referencia a que las imágenes corporales, que aparecerán hacia el final del libro, toman cuerpo tanto por su materialidad como en el mismo proceso de escritura que asume el texto.

Hacia el final de esta primera parte, se piensan las narrativas como territorios. Esta mirada surge desde el análisis del surrealismo y la yuxtaposición que surge allí entre los dispositivos visuales y la palabra. Entonces, “narrativas” porque

constituyen relatos que se ubican entre la imagen y la palabra. Por otro lado, “territorio” designa un término geográfico que sirve como metáfora pero que implica al mismo tiempo conceptos como la “frontera”, la “periferia” y el “límite”. Para comprender estos términos, utiliza “Carta del Viajero” (1978) de Julio Cortázar, donde aparecen dos fotografías similares que funcionarán como “doble vía de acceso hacia un mundo narrativo con rasgos propios” (Caminada, 2020: 70). El capítulo finaliza con la justificación del corpus: libros-objetos que dislocan la mirada del sujeto que se encuentra frente a ellos, libros que presionan e influyen para que el ojo necesite y desee ir del texto a la imagen y viceversa.

En las partes siguientes de este libro, la teoría y las categorizaciones planteadas caminan por estos lugares fronterizos seleccionados por la autora para visualizar una literatura que se ubica en un espacio intersticial entre lo visual y lo escritural. En la Parte II, aparecen los *territorios poéticos*, y se hace hincapié en las literaturas que incorporan la imagen; poéticas que irrumpen, que quiebran y que fundan nuevas formas de concebir y observar la literatura. Aquí se traza un camino genealógico en las formas de concebir la mirada a partir de un lenguaje que incorpora lo visual pero también de la introducción de la imagen –en sus diversas acepciones– al texto que generará nuevas subjetividades. En las primeras páginas de este capítulo, se establece un recorrido por las poéticas del barroco, el neobarroco y el neobarroso; estos dos últimos conceptualizados en Latinoamérica. Las poéticas de la resistencia tendrán en común no solo el lenguaje como exceso, sino también su vinculación con la imagen.

La fotografía se hace presente como tecnología que produce un viraje en la forma de observar el mundo, pero también como componente esencial en las nuevas construcciones literarias. París y la fotografía se instauran como centro de las escrituras de los siglos XIX y XX. La imagen de la ciudad francesa aparece en las literaturas territorios: Breton, Sébald, Cortázar. París genera la construcción del poeta como un *flâneur* un escritor que observa, que mira y describe las masas y los territorios. Un *flanêur*, que surge con Baudelaire, es retomado por Benjamin y se hace presente en las literaturas de Breton y Sébald.

Hacia el final del capítulo, la fotografía aparece en su vinculación con la literatura y el cine. El escritor introduce la fotografía a sus textos, pero también es el fotógrafo quien experimenta en el campo de la palabra, es decir, que aquello que capta la lente de la cámara “narre” algo; generándose así una redefinición de ambos sujetos. Tres formas de presencialidad de la fotografía se rescatan: una primera, en donde la literatura representa la fotografía a través de la escritura, como en los casos de Proust, Cortázar, Modiano, Torunier, entre otros; la segunda, donde la fotografía se hace presente en su materialidad en el territorio literario como en Rodenbach o Sébald. Esta última relación se hace presente como forma de documentar lo escrito. La última es la de la experimentación, en donde literatura y fotografía se vinculan desde otro lugar: “la literatura se ve y se lee” (Caminada, 2020: 97). Y aquí, como ejemplo de una novela en donde las fotografías construyen un relato aparece *Bruges-la-morte* (1982) de Rodenbach. “Las babas del diablo” (1959) de Cortázar, *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo y la fotonovela *Droit de regards* (1985) de Plissart serán

estos territorios desde los cuales se observan las relaciones que se establecen entre escritura y fotografía: la presencia material de la fotografía junto al texto, la construcción de imágenes mentales a través de la narración y el relato que se escribe a través de la concatenación de imágenes fotográficas en una serie.

La mirada se modifica ante la aparición de la fotografía, la incorporación del cine la vuelve a transformar a través de sus nuevas formas de visualidad y sonoridad. Esto sumado a que el cine coincide temporalmente con las vanguardias artísticas. El surgimiento del cine hace que los demás espacios culturales se modifiquen y la literatura sienta la necesidad de incorporar otros lenguajes a fin de experimentar con ellos.

Las composiciones experimentales son el foco de la tercera parte. En el terreno de la historia del arte, la experimentación está íntimamente relacionada con el surrealismo, movimiento en el que se fusionan la literatura, la fotografía, el cine y el discurso del psicoanálisis. El surrealismo resulta un punto de inflexión en las formas en las que la literatura se relaciona con la imagen. Surge una “interzona” a partir de que la palabra comienza a construir el universo visual. *Nadja* (1928/62) de Breton aparece como obra fundacional y ejemplo de la fusión entre lo visual y lo literario. La autora propone pensarla como “manifiesto” de las narrativas como territorios (2020: 123) y al mismo tiempo, los manifiestos de estas vanguardias producen territorios. Esta última afirmación se fundamenta a través del rizoma de Deleuze y Guattari (1994), es decir, como composición maquínica.

La vanguardia surrealista pone en funcionamiento un vínculo entre literatura e imagen que traspasa los límites de lo literario y lo hace desde el *collage*, la escritura automática o el fotomontaje, que “funcionan como armas o instrumentos de creación excepcionales” (Caminada, 2020: 130). En este contexto surge la idea del poema-objeto, una dialéctica periférica. Entre los ejemplos vuelve a aparecer *Nadja* y la imagen de un guante que aparece en su interior. Por otra parte, la metáfora geográfica del “atlas” se une a la de las narrativas como territorios para explicar esta acumulación de elementos en los surrealistas.

Los territorios de Breton y Cortázar cierran el capítulo. En cuanto al primero, *Nadja* opera como obra estandarte de todas las líneas que la autora va trazando. La obra de Breton se ve justificada por la incorporación de la fotografía y porque desde ese lugar construye ciudad, psiquis y corporalidad. La fotografía ya no funciona como acompañamiento o documentación de lo narrado, sino que traspasa esos límites y, a su vez, la escritura incursiona en los terrenos de lo visual.

El libro *Territorios* (1978) de Cortázar abre el siguiente apartado que hablará de los territorios de *Territorios*. Un libro que servirá como segundo manifiesto, después del Surrealismo, de las narrativas territoriales, además de ser un claro ejemplo de un proyecto con características surrealistas que experimenta en las fronteras de la literatura y la imagen. *Territorios*, como libro-objeto, experimenta en diversos planos que exceden la literatura e incluso el arte. Su estructura y funcionamiento interno dependen de fotografías que marcan las fronteras de cada ensayo que se inicia con una en particular y a través de esta disposición inaugura un mapa, una forma de leer. En su interior también se rastrean las imágenes mentales,

poéticas, táctiles y corporales. Asimismo, su condición de ensayo le permitirá a Cortázar “teorizar a través de la ficción” (2020: 181) y posicionará este texto en un lugar interzonal que generará una dislocación de la mirada que se posiciona frente a él.

El *nostos* es el viaje de vuelta, el regreso al hogar. Es también el nombre con el que se define al territorio de la Parte IV del libro. La autora utiliza el término para teorizar en torno a las narrativas de Sebald y Cortázar; cómo estos autores transitan el *nostos* a través desde los distintos tipos de imágenes. El sentimiento de nostalgia aparece en la idea del regreso y se manifiesta en los trazos de la escritura y en la huella de las imágenes donde se lee los pasados como territorios anhelados por los escritores. Y aquí resulta fundamental la materialidad de la fotografía a la hora del recorrido por el *nostos*. Tanto Sebald como Cortázar trazan el recuerdo de las ciudades presentes y ausentes al mismo tiempo. La mirada aquí se quiebra hacia lo sentido, lo vivido y lo memorial.

La corporalidad marca los límites de la última parte del libro que inicia con una cita de *Rayuela* (1963) de Cortázar, en donde la escritura traza un recorrido visual del cuerpo. Las imágenes que pertenecen a los territorios corporales se constituyen desde la sensualidad, el erotismo y la sexualidad. En el interior de *Territorios* habitan las imágenes corporales signadas por la escritura a través de los sentidos, priorizándose como órganos de deseo la boca y el ojo. Por otra parte, tomando como ejemplo la fotografía de Rita Renoir, la corporalidad se materializa en las fotografías que Cortázar utiliza como claves de lectura de los ensayos incluidos en el texto. A través de esta acción, el escritor “se propone desplazar o, más bien, desterrar el tabú de narrar y mirar la sexualidad” (2020: 255). De la misma manera que en territorios anteriores, la mirada se dislocará ante la desnudez que aparece en la imagen, con intenciones medusianas de seducir, contemplar y al mismo tiempo petrificar.

Observar, ver, mirar, leer, interpretar, visualizar son conceptos que se intercalan y se yuxtaponen a lo largo de este libro que observa las nuevas narrativas que delinear de algún modo la contemporaneidad en materia literaria y cultural. Los textos propuestos por la autora fundan una nueva manera de entender estos dos espacios: el literario y el visual. Lugares que, históricamente, estuvieron vinculados de diversas formas, pero que desde el siglo XX, se relacionan de una manera distinta a la tradicional y que implica también nuevos lectores que estén preparados para abordar estos territorios. Contemplar la escritura, visualizar aquello invisible y al mismo tiempo observar la imagen que allí aparece disloca la mirada, la vuelve versátil, la trastoca. Los discursos de la imagen, la fotografía, el arte visual y el cine se funden con las poéticas de resistencia provenientes de la literatura y con esta fusión surge una nueva mirada interpretativa. Y, en simultáneo, la idea de literatura muta, se revisa, se re-conceptualiza y nos invita a pensarla desde un lugar relacional que se corre de los límites de la propia disciplina.