

Las formas de lo real o ¿en cuáles circunstancias la palabra hace ver? **

María Cándida Ferreira de Almeida*

Universidad de los Andes

mferreir@uniandes.edu.co

Resumen

Este artículo regresa al problema de los procesos creativos involucrados en los pasajes de un arte a otro. Para el adelanto de esta reflexión, se eligió el problema de la configuración de lo real, tal como fue desarrollada en la pintura, en la fotografía o en el cine, para luego entender su apropiación por el lenguaje literario. El propósito del artículo será hacer comprender las operaciones que sustentan una representación realista, aquí pensada como un procedimiento retórico que se expresa bajo la evidencia, y que aun así interpela a una experiencia visual realista por medio exclusivo de la palabra escrita. Afrontando los límites de la palabra escrita, intentamos demostrar las tesis de este artículo, no solo en la prosa, *locus* tradicional del realismo, como también en la poesía.

Palabras clave: realismo, literatura, procedimiento, evidencia, retrato.

Este artículo pretende reexaminar el realismo, una estrategia de la representación que se manifiesta recurrentemente en la literatura, pero que fue, a partir del siglo XIX y de la invención de la fotografía, propia del dominio de la imagen. Volver a este problema busca ofrecer nuevos caminos para la reflexión sobre la elección de la mejor forma para la creación literaria, según el objetivo de los creadores, el tema y las posibilidades dadas en el campo de la creación. Como también, se busca recalcar la relación de la literatura y de las artes visuales, afrontando justamente un campo en el cual las visualidades son más exitosas: la configuración de lo real. Para esto, tantearé, a partir de la teoría antigua pasar por corrientes teóricas del siglo XX, como la semiótica y el formalismo ruso, para, finalmente, recurrir a las vertientes más contemporáneas de la fenomenología y su retorno a la retórica. La ruta

** Artículo resultado de una investigación sobre literatura y otras artes.

* Doctora en Literatura por la Universidad Federal de Minas Gerais, profesora de la Universidad de los Andes.

trazada es de la parte –la configuración del signo icónico como símbolo– al todo de la definición retórica. Usaré una teoría de la fotografía, aunque no hablaré de fotografía, porque quiero hablar de los percances del lenguaje en ser imagen realista.

Mis argumentos encuentran más fácilmente comprobación en los escritores del siglo XIX, sin embargo, este es un modo de creación aún presente en la contemporaneidad, en artistas y escritores que dan énfasis a la denuncia social en sus obras. También podemos identificar el realismo como estrategia para producciones que se presentan con la etiqueta –basado en hechos reales– que se exhibe como documentales, crónicas, autoayuda, autoficción, entre otros. El realismo es el recurso de autores como Pedro Juan Gutiérrez o Murakami Haruki, quien, en obras como *Kafka en la orilla*, lo desarrolla en clave experimental al mezclarlo con el surrealismo, filiándose a la práctica del realismo mágico del *boom* latinoamericano.

Apoyados en los antiguos, solemos creer que una representación visual se puede medir por su verosimilitud con lo que consideramos ser la realidad, como concepto tomado de la tradicional referencia de la *Poética* de Aristóteles, que entendía que no es oficio de los poetas narrar lo que pasó, sino representar lo que podría haber pasado, es decir: lo que es posible según la verosimilitud y la necesidad. La medida para la representación de lo real está en la fuerza de lo real en las representaciones visuales, lo que nos lleva, por veces, a preguntarnos si es posible encontrar esta misma dimensión en una expresión verbal.

Podemos expresar tal inquietud así: ¿qué es lo real en la literatura? ¿Cuáles los límites impuestos por el propio lenguaje para realizar una representación icónica, ya que él –el lenguaje– es siempre simbólico? Partimos de la teoría de los signos, la semiótica, en la medida en que encaja construcciones en la imaginación según preceptos abstractos. De este sistema, recuperamos el concepto de *ícono* como siendo un signo que es determinado por su objeto, por compartir con el objeto las mismas características (Pinto, 1995). Sin embargo, la definición de ícono exige poco de su similitud con el objeto representado; es esta contigüidad con la cosa en sí, que propicia pensar la relación lenguaje y visualidad con el objeto, el cual nos prometerá un paradigma para anclar tal problema. Podemos partir de este elemento restricto y palpable que fundamenta la descripción y el retrato, mas no podemos olvidar que la producción que se quiere realista también puede ser entendida como tal en producciones críticas o que propone una construcción utópica, no solo como un reflejo de lo real o de parte de lo real; y esto amplía nuestro problema. Así que, propongo dar un paso atrás para pensar

la relación *palabra/imagen* en la tradición teórica que más se dedicó a pensar el lenguaje, formulando su comprensión sobre su eje estructural: el campo del formalismo.

El artículo *El arte como artificio*¹ de Víctor Schlovski, es una posibilidad tradicional de retomar el problema del pasaje de un arte a otro. En el artículo, Schlovski despliega una resistencia al concepto que conecta la imagen a la palabra. Por tanto, recurre a la misma noción que aproxima la poesía a la imagen, como también al pensamiento construido a partir de imágenes; constituye su argumentación pasando por una perspectiva de la crítica del arte como creadora de símbolos, para finalmente tratar del lenguaje automatizado y familiar de uso coloquial y cotidiano frente a la concepción de que el lenguaje estético, en la forma de poesía, es propiciado por un lenguaje desautomatizado y extraño: «el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido» (Schlovski, 2007, p. 70).

Schlovski no coincide con el entendimiento de otros teóricos, sus contemporáneos, quienes proponen que el arte es el pensamiento por medio de imágenes o, aun, que la poesía siempre crea imágenes en el pensamiento. Tal concepción está fundada en la teoría del signo de Ferdinand Saussure, quien entiende el significado como una impresión en la mente del receptor, permitiendo agrupar elementos heterogéneos y desconocidos que, por este medio, se tornan conocidos y familiares. Este argumento nos interesa particularmente, pues fue desarrollado sobre la noción de que la imagen economiza fuerzas mentales, simplificando la realidad y convirtiéndose en un punto de referencia común para sujetos o receptores variables. Schlovski relativiza este principio, recordando que esta concepción aplicada a todas las artes terminó por deformar el estudio estético, al convertir la historia del arte en una historia del cambio de la imagen; aunque la recepción cambia a cada rato histórico, la imagen raras veces se transforma a lo largo del tiempo y del espacio como intentó demostrar Aby Warburg.

Para concluir, Schlovski va en contra de su perspectiva más colindante, a saber, que la imagen no es el elemento común de las disciplinas artísticas. Sin embargo, tomando la poesía como modelo, el formalista afirma que este género no es un equivalente a la imagen, ya que la imagen es equivalente al símbolo, es decir, es una forma fija; y, por su lado, la poesía se

¹ Enmarcado en la teoría formalista de la escuela rusa, el texto funciona como una especie de manifiesto para el método formalista (Araújo y Delgado, 2003, p. 17).

torna un predicado constante para sujetos variables. Esta conclusión es un equívoco, según el formalista, porque ignora la distinción entre la *lengua de la poesía* y la *lengua de la prosa*. Aunque la producción de imagen en la lengua prosaica sea un medio práctico de pensar, la imagen en la lengua poética es, por su lado, un medio de refuerzo de impresión, por ejemplo, no será posible aplicar a la poesía la ley de la *economía de las fuerzas creadoras*, que busca un máximo de resultado con el menor esfuerzo. Esta ley sería aplicable solamente a la prosa cotidiana, la cual es automatizada y por tanto debe ser contenida. Schlovski (2007) entiende la *lengua de la poesía* como un ejercicio de *violación del ritmo* que no puede *prever*: «Si esta violación llega al canon, perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo» (p. 70).

Invito entonces a preguntar: ¿por qué no es imagen? Schlovski señala, en su concepción del arte, que la finalidad sería dar una sensación del objeto como visión y como reconocimiento; es decir, no solo nombrar la realidad, pero dar una sensación de vida, de presencia. Los procedimientos por medio de los cuales el arte propicia la visión del objeto y no solamente un mero reconocimiento; por su singularización, lo que incide en oscurecer la forma concreta y en aumentar la dificultad y la duración de la recepción.

Para Raymond Caver (citado en Rubiano Vargas, 2006):

Es posible, en un poema o en un cuento, escribir sobre cosas y objetos comunes y corrientes usando un lenguaje común y corriente pero preciso, e impartirles a esas cosas –una silla, una cortina, un tenedor, una piedra, un arete de mujer– un poder inmenso, incluso perturbador. (p. 86).

Así que, lejos de la economía del lenguaje, el arte pretendería alargar la recepción de la palabra y de la imagen para producir una rareza, argumenta Schlovski. Sin embargo, esta rareza, esta des-familiarización, termina por resaltar el objeto, ampliar y fortalecer su presencia. Acompañaré la argumentación del teórico ruso, para hacer uso de ella en favor de la idea de que la escritura hace la imagen *presente*.

El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar el acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos. (Schlovski, 2007, p. 61).

Como un lenguaje que funda un mundo. Al describir el acto de azotar en el artículo *Qué vergüenza*, Tolstoi (año) singulariza la noción de látigo: “Desnudar a la gente que ha violado

la ley, hacerles caer y golpearlos con vergas el trasero” (p. 61). Schlovski (2007) repite las palabras del escritor ruso con el objetivo de demostrar el método de Tolstoi, en cuyo texto el “azote habitual se singulariza tanto sin cambiar su esencia” (p. 61).

Por medio de otros ejemplos, Schlovski puede afirmar que la singularización del objeto presentado de este modo también es obtenida en la descripción de órganos sexuales y de encuentros eróticos. Así, los poetas construyen el carácter estético de la lengua de manera artificial, para detenerse en ella y así alcanzar lo máximo de fuerza y de duración. El objetivo del teórico ruso, en esta perspectiva, sería trasladar la finalidad del lenguaje poético de la mera significación al refuerzo de la impresión de la forma.

Desear experimentar

*El estilo para el escritor,
al igual que el color para el pintor,
no es cuestión de técnica, sino de visión.*
Marcel Proust

Aunque la *desautomatización* de una lengua se obtiene por medio de una serie de procedimientos o artificios que tornarían la forma «difícil», oscura, llena de obstáculos, es por esta misma que los autores inventan un extrañamiento, el cual obliga al lector a detenerse más tiempo y a percibir la obra más vívidamente. O, como propone Proust (1983),

El camino que recorre se va a grabar en su recuerdo por la excitación que le dan los lugares nuevos, los actos desusados, la charla reciente, los adioses de la despedida que acompañan aún en el silencio de la noche, y la dulzura próxima del retorno. (p. 12).

Los *actos desusados* tienen la finalidad estética de obtener una sensación del objeto como visión y como experiencia, no como reconocimiento; de este modo, finalmente, el alejamiento de la imagen familiar en favor de una imagen creada funciona para revigorar su presencia.

Jorge Luís Borges es otro autor que usa el recurso de *presentificar* imágenes; en uno de sus brevísimos ensayos “Mutaciones”, en el cual recupera, por medio de una narrativa que

invierte en representar el trayecto de la imagen a la palabra, para así resaltar el pasaje de la cosa (res) al ícono de algunos objetos y, luego, su configuración como símbolo, que es finalmente lingüístico:

En un corredor vi una flecha que indicaba una dirección y pensé que aquel símbolo inofensivo había sido alguna vez una cosa de hierro, un proyectil inevitable y mortal, que entró en la carne de los hombres y de los leones y nubló el sol en las Termópilas y dio a Harald Sigurdarson, para siempre, seis pies de tierra inglesa.

Días después, alguien me mostró una fotografía de un jinete magiar; un lazo dado vueltas rodeaba el pecho de su cabalgadura. Supe que el lazo, que antes anduvo por el aire y sujetó a los toros del pastizal, no era sino una gala insolente del apero de los domingos.

En el cementerio del Oeste vi una cruz rúnica, labrada en mármol rojo; los brazos eran curvos y se ensanchaban y los rodeaba un círculo. Esa cruz apretada y limitada figuraba la otra, de brazos libres, que a su vez figura el patíbulo en que un dios padeció, la “máquina vil” insultada por Luciano de Samosata.

Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir. (Borges, 1977, p. 789).

En el texto, experimentamos la toma de consciencia del vínculo del símbolo con el objeto, ¿estaría el escritor insinuando que toda palabra trae en sí el pasado concreto de la cosa, no obstante, está olvidada o soterrada la antigua contigüidad? ¿Estaríamos en este tipo de reflexión buscando exhumar este trayecto y actuando contra el olvido?

Este camino es posible apoyado en autores como Borges y Proust, quienes escriben contra la alegoría y buscan una continuidad entre la experiencia y la palabra que la revela. Los caminos se bifurcan, para usar una imagen de Borges, pues, mientras el escritor argentino indaga en las palabras precursoras los procedimientos adecuados para construir la contigüidad entre la cosa y la forma verbal que, arqueológicamente, por medio de vestigios, de restos de significados, la *presentifica*; Proust, por su lado, busca representar por medio de un despertar sensorial, una experiencia corporal muy palpable, recurriendo a la memoria involuntaria en el momento en que una experiencia como el olfato o el gusto despierta inesperadamente un recuerdo del pasado. En la obra del escritor francés, la contigüidad entre la palabra y la imagen es mediada por la experiencia física. De este modo la imagen visual, gana relevancia y presencia. La magdalena es el símbolo del pasado que surge involuntariamente. Proust traza los contornos de una subjetividad que acumula recuerdos visuales –la casa de la tía, la tía, la propia magdalena– podemos decir que en una «consciencia afectiva» accionada en la aparición de recuerdos, que destacan la dimensión no-activa y determinada por la materia: los recuerdos vienen a él por el gusto de las

magdalenas en el té, estas despiertan una reminiscencia por medio del olfato y del paladar. Aunque sea una acción sensual, no un acto intelectual, tiene como resultado una experiencia visual.

Otro aspecto de la búsqueda de Proust está en que desea representar la realidad. Esta orientación para la escritura está basada en la concepción del realismo como primer soporte de universales, según lo cual «los universales existen realmente», su existencia es previa y anterior a las cosas. Aunque esta sea una perspectiva medieval presente en el deseo de entender las nociones genéricas, ideas o las entidades abstractas, que se configuran como *universalia*, es decir, como determinación de su forma característica de existencia, esta perspectiva se mantiene en la configuración realista del siglo XX. Podemos percibir que esta apelación a lo universal intenta concretizarse por medio de una representación objetiva, la cual es producida procurando respetar la configuración natural de las cosas al introducir énfasis formales que no pertenecían al que se quiere representar y que describen el fenómeno con relativa fidelidad.

La configuración general del representado atiende al deseo de un universal que tiene el propósito de propiciar la comprensión de lo particular, de todos los particularismos. Lo que lleva a un camino de vuelta: los universales existen únicamente tomando la forma de las cosas particulares, solo allí, en la experiencia con la cosa concreta y específica, podemos encontrar el universal y el abstracto. Al proceder el empuje de establecer semejanzas y parentescos en la experiencia humana, lo que tenemos es una invitación a mirar y luego a ver, no para pensar, pero sencillamente para encontrar: “Y de pronto el recuerdo surge” (p. 63). Con esta frase, Proust (1983) abre el párrafo en el cual va a explicar la experiencia de probar luego ver:

Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara; quizá porque, como había visto muchas, sin comerlas, en las pastelerías, su imagen se había separado de aquellos días de Combray para enlazarse a otros más recientes; quizá porque, de esos recuerdos por tanto tiempo abandonadas fuera de la memoria, nada y todo se va desagregando!; las formas – y también aquella tan grasamente sensual de la concha, con sus dobleces severos y devotos, adormecidas o anuladas, habían perdido la fuerza de expansión que las empujaba hasta la consciencia. (p. 63).

El prolongamiento descriptivo –«y también aquella tan grasamente sensual de la concha, con sus dobleces severos y devotos...»–, la explicación anterior y el adormecimiento de la

experiencia, propician al lector construir su propio camino hasta poder *ver* también la magdalena, singularizando, por medio de las palabras del autor, su propia experiencia visual. Sin embargo, solo será posible si conoció magdalenas en algún momento de su vida, si las probó, si las recuerda, si conoce su gusto. Aquí, lo que tenemos es una exigencia de familiaridad con el objeto para poder concretizar la configuración visual por parte del lector.

Leer, pero nunca experimentar

Siguiendo otro procedimiento, encontramos un tipo de realismo, por veces mal llamado *realismo sucio*, que tiene servido como clave de lectura de obras como las de Charles Bukowski, y que proporciona al lector la experiencia de hechos reales, sin que este exija conocer en persona la historia/experiencia/hechos como tal; además, no la quieren presenciar en su vivencia cotidiana. El escritor busca plasmar la potencia de la fuerte experiencia en la escrita; aquí también, el apelo por una construcción visual es intenso, buscando representar la vida en sus claroscuros. Un ejemplo demasiado violento está en la escena del asalto que ocurre en la noche de año nuevo, escrita por Rubem Fonseca, cuyo lugar literario ya fue intensamente discutido por la crítica brasileña, pero el apelo visual, ni tanto. El realismo construido allí está sometido a un pacto de referencia que exige una prueba de verificación. Podemos inferir que tal prueba sería dada por nociones científicas, lo que nos puede llevar a preguntar: ¿es posible que un cuerpo se pegue a una puerta por un disparo? Yo no lo podría asegurar. Pero, lo que sí puedo afirmar es que la fuerza de la narrativa queda agarrada a nuestras cabezas, tornándose difícil de borrar:

Carreguei os dois canos da doze. Atira você, o coice dela machucou o meu ombro. Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula.

Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. (Fonseca, 2010, p. 19).

Este tipo de representación realista, al interpelar al lector, pretende que él sea un observador frente a una reconstrucción discursiva que no exige una restitución de sentido; ella se pretende directa, fotográfica, o –en el caso de la escena de Fonseca– podemos describir como cinematográfica, una vez que está narrada en plano secuencia, pues registra la acción entera, sin cortes. También, es posible imaginar, concebir como imagen, pero se quiere vivenciar

este tipo de escena fuera de la representación. En este caso, la literatura amplía el espectro de la experiencia colocándola en un *campo expandido* entre lo que puede ser imaginado y lo que puede acontecer.

Por esto, describimos este procedimiento estilístico recurriendo a la figura retórica de la *hipotiposis* o evidencia, la figura de estilo por imitación que consiste en una descripción o en una narración realizada de forma extremadamente viva y activa, como si estuviera delante mismo de los ojos del lector u oyente, a tal punto que se torna una especie de espectáculo vivo de la misma. Comprender la figura retórica de la evidencia nos ayuda a volver sobre el camino y retomar la fuerza de interpelación de las palabras que pueden producir la manifestación de la cosa, de esta manera la evidencia es criterio para la adecuación entre una representación y el estado de cosas que pretende expresar, concebido como verdad. Lo que es representado por las palabras tiene el objetivo de apelar a los órganos de los sentidos, de tal modo que son comprendidas como una representación evidente o como una manifestación de la cosa, cualquiera que sea, aunque esté sometida al código que la representa y al receptor que debe aceptar esta configuración como «real»; lo cual vuelve a conferir un carácter subjetivo a la experiencia.

Aunque previsto en el proyecto estético, la experiencia de realidad puede ser indefinible, una vez que solamente podrá ser percibida en la experiencia concreta de la lectura y aceptada como real, y no en la explicación, argumentación, descripción o cualquier otra estrategia retórica, ya que, aun siendo deseada el autor no puede prever la reacción del lector empírico. Al representarla por medio de evidencia, el escritor busca que la cosa, la acción o la vida aparezcan y puedan ser vistas, sentidas, por la visión, olfato, paladar como una impresión en la mente del receptor, como una experiencia palpable, única; como la concretud del objeto que se torna signo como ya fue dicho. «Sabemos que estamos leyendo» (p. 478) afirma Alberto Manguel (2011), «aun cuando colocamos en suspenso la incredulidad» (p. 478) y así podemos ver.

Vamos a detallar un poco más la evidencia, mientras un *topoi*, es decir, una figura de lenguaje, para ver en la tradición de estudios del lenguaje su posibilidad de éxito en la configuración de lo real. Para Gasché (2010), la hipotiposis debe ser entendida como el término retórico de la evidencia, categorizada entre las figuras de definición y descripción, que son subcategorías de las figuras de pensamiento. Esta definición es rescatada de Kant,

quien decide definir la hipotiposis como *subjectio sub adspectum*, es decir, «presentación visual» o, más precisamente, «lanzada ante los ojos» o exhibida «bajo su apariencia o aspecto» (p. 213).

Recuperando el origen del término para su instalación en la retórica, Gasché (2010) retorna hasta el Cicerón de la *De oratore*, para quien «la exposición en la misma cosa» (p. 217) y «la explanación luminosa, como la hipotiposis, de las cosas como si fueran realizadas» (p. 217), son dispositivos muy eficaces para afirmar un caso o amplificar una declaración. Para Gasché, la descripción de Quintiliano del término en *De institutione oratoria* enfatiza aún más la especificidad de esta vívida ilustración, cuando la caracteriza diciendo que «más parece que se percibe con los ojos que con los oídos» (p. 217).

Dentro del discurso oral y como estrategia retórica, la hipotiposis, mucho más que simplemente explicar o proporcionar claridad, describir o hacer ver, evidencia la cosa. Gasché (2010) finalmente resume esta noción en la retórica clásica:

Hipotiposis significa una ilustración en la cual lo vívidamente representado es elaborado con tal detalle que parece estar presente, y presentarse a sí mismo en persona y completamente por sí mismo. Algunos sinónimos del término, tales como *enargeia*, *evidentia*, *illustratio*, y *demonstratio*, enfatizan aún más la habilidad de la hipotiposis para presentar un asunto «como si realmente fuera contemplado por los ojos». (p. 213).

Aún más que «hacer ver», Karina Marín (2017) propone que la hipotiposis afecta la sensibilidad del receptor. Para Marín, esta figura se refiere al «poder de hacer presente lo que es dicho para los sentidos» (p. 60), las palabras así tienen el «poder de afectar» (p. 60):

La hipotiposis (que significa originalmente «esbozo» o «boceto») o su sinónimo *enargeia* (que en su equivalente latín significa «*evidentia*», o sea, aquello vívido, intenso en lo que refiere a lo gráfico, a lo que se puede ver), tiene como particularidad la de describir de modo enérgico algo que debe provocar una conmoción, como si fuera arrojado directamente ante nuestros ojos. (Marín, 2017, p. 63).

Toda la escena de Fonseca, de la cual solo transcribimos un pequeño fragmento, provoca una conmoción por el exceso de violencia allí representado. Tenemos en el proceso de lectura, una experiencia que involucra los receptores, pues son ellos que hacen con que el algo (res) retratado se desplace de la información para la emoción. Parece muy difícil para el lector permanecer impasible frente a esta imagen, a pesar de ser ficcional. No obstante, esta experimentación puede ser entendida como una forma estética. El arte de tratar un

asunto del entendimiento como un libre *juego de la imaginación*, tal como Kant define la oratoria en la *Crítica del Juicio*, propicia que la seriedad de la vida, de la necesidad –y hasta el peligro– sea analizado como un juego expresivo, una técnica, como un mero efecto; sin embargo, repito, tiene el poder de afectar, tocar emocionalmente, impresionar al lector, y es esta su intención.

Aún más, debemos seguir con la idea de juego de Kant y considerar la evidencia como una técnica retórica que está asociada a procedimientos. Estos procedimientos como categoría, tienen identidad propia y deben colaborar para comprender el proceso de «visualizar» por medio de palabras. El procedimiento más común es la descripción pormenorizada de un objeto, lugar, persona que colabora para hacer más viva la «pintura» para el lector, como acostumbran definir los autores de los manuales de retórica. Juan Casas y Antonio Azaustre (1997) recuerdan que los escritores usan verbos de visión, como ver, mirar, asistir, para acentuar la intención de tornar presente lo que fue representado:

Jukes, con sus brazos abiertos en la apertura de la puerta, parecía un hombre al que se le ha invitado a presenciar un milagro. El reflejo intelectual de sus ojos expresaba un asombro ilimitado, mientras que su cara denotaba incredulidad. (Conrad, 2008, p. 11).

Podemos ver en esta fracción del texto, el énfasis dado por el autor –Joseph Conrad– en una configuración formal.

Este tipo de narración es muy común en Conrad (2008). Podemos observar esto en cómo utiliza la descripción pormenorizada para continuamente configurar retratos en su obra, como, por ejemplo, al presentar el capitán MacWhirr en su novela *Tifón*. Primero, el autor descaracteriza el personaje al máximo a punto de expresar que era «el suyo un rostro corriente e inmutable» (p. 2), para luego, «en presencia» (p. 2) delinearlos particularmente:

De su aspecto sólo se podría decir que se le traslucía a veces cierta timidez; porque llegado a tierra, acostumbraba sentarse en las oficinas, sonriente, tostado por el sol, y con los ojos entornados. Cuando levantaba la vista se le descubría una mirada franca y azul. Su cabello rubio y en extremo delgado le cubría la calvicie, de sien a sien, con una pelusa sedosa. Contrastaba con el pelo de su cara, rojizo y brillante. Parecía éste un brote de alambre de cobre, cortado al ras del labio superior. Por mucho que se afeitara, cualquier movimiento de su cabeza ponía en juego reflejos metálicos sobre sus mejillas. Era más bien bajo, de hombros cargados, y debido a que sus brazos y piernas eran tan morrudos, su ropa daba siempre la impresión de quedarle demasiado ajustada. Tal cual si le fuera imposible diferenciar entre las latitudes, llevaba siempre un tongo marrón, un terno completo de tintes cafés y un par de toscas botas negras. Esta tenida para desembarcar daba a su figura maciza una apariencia de elegancia rígida.

Una delgada cadena de plata para el reloj cruzaba su chaleco; y jamás dejaba el navío sin antes coger con sus poderosas manos un elegante paraguas de la mejor calidad que mantenía suelto. (p. 2).

Conviene observar que en este retrato, conceptos abstractos como *sinceridad* están anclados a sustantivos concretos como *ojos azules*. Los aspectos que podrían ser desconocidos por el observador pueden ser familiarizados por formas identificables –pelos rubios, calva, barba dura con hilos de cobre, sombrero de coco, saco cuadriculado–. De esa forma, tenemos otra vez una enumeración prolongada que nos ofrece una experiencia estética y al mismo tiempo una familiarización por elementos más gráficos y cotidianos, para que sea posible «ver» el personaje por medio del narrador.

Entonces, para desarrollar esta idea de una descripción pormenorizada como un «retrato» y como un modo de hacer ver algo o alguien, será interesante visitar los conceptos formuladores del arte fotográfico, dando particular enfoque a su carácter de índice, el cual tomado nuevamente de la semiótica, nos ayuda a establecer una relación posible entre estos dos lenguajes: el literario y el fotográfico. Este último expuesto a comparación como la expresión considerada como la más realista de las representaciones visuales.

Para proseguir, no podemos olvidar que el vínculo con lo real sustenta un estatuto primeramente icónico y no indicial. Por ejemplo, en el «retrato», sea este pintado, fotografiado o escrito, es esperada la realización de un símil que contenga una parte de lo que fue representado. Sin embargo, la imagen producida resulta de un proceso de creación del *artista/escritor*: es una imagen construida y también repleta de códigos que son establecidos a lo largo del tiempo como copia de lo «real». No podemos ocultar que las informaciones visuales y literarias que tal imagen contiene son producidas bajo un sistema de representación –lo simbólico como definido por Charles Peirce– aunque sometido al referente. Si en la producción de la imagen hubo una conexión con lo real, en el instante siguiente y para siempre, lo que se tiene es el tema representado bajo un sistema; el acontecimiento que se diluye en el instante en que es fijado en palabras, pinceladas o grabado en la película fotográfica. También, debemos agregar que la cosa en sí, en el acontecimiento, es efímera; lo que tenemos es su registro, el cual permanece.

Las materias literarias y visuales atrapadas en la representación, son las que prevalecen y pueden repetirse invariablemente en el tiempo; en estos registros materiales, vemos algo que

ya no es físicamente palpable, tal como la palabra hablada que desaparece en el aire, pero que puede sobrevivir y, eventualmente, provocar la repetición de la experiencia al ser fijada en el papel. Muy frecuentemente, así es como conocemos lo «real». Por tanto, lo «real» es formado por representaciones. Por consiguiente, cuando hablamos de una representación realista, que pretende que el medio –verbal o pictográfico– sea transparente y nos presente directamente el referente, debemos también estar atentos a esta doble valencia: por un lado, se trata de una representación; y, por otro, contiene un referente real. En este lugar encontramos las biografías, autobiografías, novelas históricas, géneros sobre los cuales no nos prolongaremos. Usaremos la reflexión sobre la fotografía para pensar este pasaje de la escrita a la imagen fondeada en un referente real.

Anteriormente, señalé el carácter de índice de la fotografía, vuelvo a este punto, recordando primero que el índice es la función *signica*, que en lugar de exhibir residuos del objeto (ícono) como lo usó Borges para reflexionar sobre el origen de las palabras, hace un camino inverso y apunta para fuera de sí misma en dirección al objeto (Pinto, 1995). Tomemos un punto más del aspecto indicial del registro fotográfico o realista: en la producción estética, en que predomina el carácter indicial, también encontramos un carácter documental en la obra. Lo que podemos notar es un énfasis en una realidad factual que está asentada en la búsqueda de un valor moral: la verdad. El vocablo «verdad» es empleado filosóficamente en dos sentidos: para referirse a una proposición y para referirse a una realidad. En el primer caso, se dice de una proposición que es verdadera, contrapuesta a una «falsa». En el segundo caso, de todo nuestro interés, se dice de una realidad que es verdadera, diferenciándola de lo que es aparente, ilusorio, irreal, inexistente, impalpable, etc. De esa manera, lo que fue representado tiene una existencia palpable, material, documentada, histórica. El escrito que pretende fijar esto que es «real», buscando ser objetivo y neutro, es solo producto de mecanismos discursivos «que no quieren mentir», o ser falsos. Y sí, quieren presentar un doble de la realidad, una relación mimética de algo (*res*) el cual se busca reproducir. Podemos, en estas propuestas estéticas, recuperar uno de los preceptos del positivismo que surgen en el propio siglo XIX, por ejemplo, la proposición primera: la que quiere que el conocimiento factual sea resultado de la observación y no de proposiciones a *priori*.

No obstante, el acceso al dato real cuando se da por medio de una imagen visual, bien por medio de la fotografía estática o la del movimiento del cinema, será siempre un acceso a la

segunda realidad, aquella del documento, de la representación elaborada, con una transparencia ideal velado por la materia que registra esta «copia» primera. Se busca un acceso al mundo de la apariencia, un mundo que preserve las formas de un objeto o escenario; o los semblantes de un individuo recortados en el espacio, paralizados en el tiempo.

Delante de esta impresión vívida de realidad, terminamos por olvidar que la cosmovisión del autor influencia su encuadramiento de la imagen creada y los recortes posteriores de la producción del material. Aunque tal producción genere una «copia» de la cosa, ella es una reproducción, una representación. No obstante se haya buscado métodos científicos para crearla, es decir, el intento de reproducir una realidad objetiva, naturalista, no se llega a producir una «verdad», dado que la «verdad» que logra es histórica, resultado de una elaboración técnica, cultural y estética. Lo que tenemos al final es una representación ambigua que es *especular de la apariencia*, pero también es «producto de un proceso de creación/construcción» (Kossoy, 2007, pp. 44-45), que podría ser entendida como una suerte de “desrealización” en la imagen, o sea, de una pérdida de la realidad.

Según Boris Kossoy, la *fotografía/retrato* sería una especie de memoria mientras sea un registro de la apariencia de los escenarios, personajes, objetos, hechos, documentando vivos o muertos, siendo siempre memoria de aquel tema, en un dado instante de su *existencia/ocurrencia*. Empero, es una ilusión de presencia, pues el asunto fue retirado de su contexto espacial y temporal, y fue codificado en forma de imagen. Siendo así, solo es el vestigio de un algo, a pesar de admirable, solo es una realidad en suspensión, caracterizada por tiempos muy bien demarcados: el de su génesis y el de su duración (Kossoy, 2007).

Lo que tenemos es un único objeto –la obra de arte visual y literaria– dividido en dos tiempos: el tiempo de la creación, o de la primera realidad, instante único de la tomada del registro del pasado, el tiempo de la experiencia vivida en un determinado lugar y época en dónde ocurre la génesis de la imagen; y el tiempo de la representación, o de la segunda realidad, donde la ligación imagética, codificada cultural y formalmente, persiste en su curso de larga duración. Tenemos en estas imágenes la tensión entre lo efímero y lo perpetuo. Pero, aunque fijadas, estas son memorias finitas; lo perpetuo allí es potencial, pues el soporte que fija la imagen literaria o visual puede desaparecer, ser dañado por el tiempo, ser destruido o, peor aún, nunca llegar a encontrar el receptor.

Un tiempo de creación y un tiempo de representación marcan las temporalidades del retrato. El primero fija el acontecimiento y paraliza ilusoria e intencionalmente la acción, pero es el tiempo de la representación que nos permite conocer el tiempo de la creación, es por medio de sus productos que convivimos con lo que pasó, con aquellos que quedan en el tiempo de la representación. Como la materia de la narración, el tiempo de la creación está en el pasado y es un momento efímero, que desaparece y se volatiza. En el tiempo de la representación, los temas y hechos permanecen en suspensión, eternamente petrificados, idealmente perpetuos. En caso de ser conservados: piezas arqueológicas, cuyo polvo del tiempo removemos cuidadosamente, en el intento de leer y conocer las sucesivas capas que constituyen su espesura histórico-cultural, la memoria que carga. La retórica propone como una de las manifestaciones de la evidencia la *translatio temporum*, que consiste en un cambio de perspectiva temporal, porque es en *la presencia* que la acción pasada gana fuerza de imagen –como el mal bosquejado capitán MacWhirr, que en tierra, delante del observador se particulariza–; por medio del cual una acción pasada se traslada al presente de quien lee. Así siendo, la acción pasada se actualiza y refleja más vivamente, como en estos versos de Drummond (1998):

Anta
Vou te contar uma anta, meu irmão.
Mede dois metros bem medidos
e pesa doze arrobas.
Há um tremor indeciso nas linhas
do pelo do filhote
que depois vai ficando bruno-pardo
no luscofúsculo da mata.
(p. 15).

A pesar del juego irónico del primer verso «te voy a contar», yendo y viniendo entre los significados en portugués –calcular y narrar–, el tiempo verbal esperado es el «pretérito perfecto», esperado en algo como «una vez, yo vi una danta», que, sin embargo, es sustituido por el verbo medir y por el tiempo presente: “mide”, “pesa”, “hay”. Y tenemos delante de nosotros la danta y su forma. Un retrato en nuestras manos tiene la misma fuerza expresiva, lo que está allí representado está en el pasado, desapareció, y su presencia visual o narrativa está en el presente. En este momento, podemos distinguir una diferencia entre lo visual y lo narrativo: aunque las dos formas de representaciones son simbólicas, en su artefacto, por veces, notamos en las fotografías algo que nos es más difícil de comprender que en las

palabras. Como explica Kossoy (2007), “una *vox mortua* que emana de las imágenes nos habla sobre la experiencia de lo que fue: habla, pero no oímos” (p.135). Así, lo que no podemos comprender es henchido con nuestro archivo intelectual o emocional, y da significado a la representación.

La noción de «evidencia documental» se funda en uno de los artificios sobre el cual se apoya el sistema de representación fotográfica y narrativa. Es una construcción que establece de inmediato su vínculo material con lo real. Pero, la evidencia documental no puede atestar la veracidad de aquello que se ve en las imágenes, pues el objeto de la representación será con mucha asiduidad expresivamente deformado en su apariencia, de modo que la imagen resultante puede alejarse mucho de algo que la originó. Esta mirada naturalista tiene uno de sus fundamentos en el *positivismo*, como vimos antes, que advoca por la observación directa como productora de verdad, pero que, al estar fundada en mecanismos predeterminados sobre los cuales se arriman los procesos de *creación/construcción* de realidades y, por lo tanto de ficciones, orientan los mecanismos mentales y cosmovisiones de la construcción y representación (producción) y de la construcción de interpretaciones (recepción). Así, ganan fuerza documental los mitos políticos, los estereotipos, y los prejuicios raciales, religiosos y de clase.

Por esto, cuando unos académicos se dedicaron a criticar las ciencias sociales y las humanidades contemporáneas, emitieron juicios como: «en ciertos campos de las humanidades» la investigación ha dejado de centrarse «en la búsqueda de la verdad para prestar más atención a las injusticias sociales» (Blanco, 2018). Es decir, esa objetividad deseada para las ciencias, el logro de una «representación objetiva» que procura respetar una configuración visible, sin la introducción de énfasis formales que no pertenecen a lo que es representado, para de esa forma describir el fenómeno con relativa fidelidad, sería posible en el arte, no en las ciencias. Sabemos que aun buscando esa fidelidad a la realidad, el artista no dejará de deformar, pues siempre selecciona, fundando en la representación solamente aquellas cualidades que atraen y conmocionan desde el objeto, desde la cosa representada.

Juan David García Bacca (2001) sugiere tres caminos para la creación realista: el primero es el del «Yo, de Contemplador»: «es real (con realismo natural) todo lo que espontáneamente está *presente* ante mí que, a la vez, simplemente no hago sino acto de *presencia* ante él» (p.

9); el escritor o el artista, sencillamente describe lo que ve, intentando deformar lo menos posible, intenta ser el más fiel a lo que está en su presencia. El segundo es «Yo, de observador»: «es real (con realismo crítico) todo lo que, según un Plan, hago que *tenga que hacer* acto de presencia ante mí *que hago que tenga* yo mismo que hacer acto de presencia ante él» (p. 9). Observo, describo, reproduzco, pero cuestiono, denuncio sus fallas, señalo sus inconsistencias, presento un punto de vista que está en desacuerdo con lo que represento. El tercero es el «Yo, de Gobernador»: «es real (con realismo integral) todo lo que yo hago que tenga que hacer acto de eficiencia ante mí; y que, a la vez, hace él que tenga yo que hacer acto de eficiencia sobre él» (p. 9). En esta perspectiva, no basta describir o criticar, además hay que proponer cómo cambiar aquello que veo. Estas propuestas van desde una descripción sencilla de una sala, por ejemplo, pasando por cuestionar la disposición de los muebles, hasta proponer acciones como la colocación de una mesa de diferente formato.

En el ámbito más amplio y literario encontramos el contemplador, por ejemplo, en una descripción de paisaje de *El Corazón de las Tinieblas* de Conrad:

La desembocadura del Támesis se extendía ante nosotros como el principio de un interminable canal. En la lejanía, el mar y el cielo se soldaban sin juntura, y en el espacio luminoso las curtidas velas de las gabarras empujadas por la corriente parecían inmóviles racimos rojos de lona, de afilada punta, con reflejos de barniz. Una neblina descansaba sobre las tierras bajas que se adelantaban en el mar hasta desaparecer. El aire sobre Gravesend era oscuro, y un poco más allá parecía condensarse una lúgubre penumbra que se cernía inmóvil sobre la ciudad mayor y más grande de la tierra. (Conrad, 2006, pp.125-126).

Las críticas surgirán en otros momentos de la narrativa, pero aquí tenemos una presentación «neutra» del escenario de «la ciudad mayor y más grande de la tierra», Londres imperialista del siglo XIX. El editor de la edición citada dirá que podemos leer un uso simbólico en el adjetivo «oscuro», sin embargo, podemos identificar una sencilla descripción del paisaje que abre la narrativa, un río que abre camino al mundo africano, el río Níger que aparecerá en el cuerpo de la historia.

En *Kafka en la orilla*, Murakami (2013) empieza con un yo contemplador que describe la poca acción de los gestos cotidianos, que preparan una pequeña librería privada:

A la mañana siguiente, Oshima llega y me explica todos los pasos que he de seguir para abrir la biblioteca. Quitarles el cerrojo a las ventanas, abrirlas y ventilar las estancias, pasar un momento el aspirador, limpiar las mesas con un paño, cambiar el agua de los floreros, encender las luces, regar con un poco de agua el jardín si hace falta y, cuando llega la hora, abrir la puerta principal. Al cerrar, más o

menos lo mismo, pero a la inversa. Cerrar las ventanas con llave, volver a pasar un paño por encima de las mesas, apagar las luces, cerrar el portal. (p. 208).

Más adelante, lograremos encontrar el observador, al relatar la tensión entre una feminista y Oshima, el responsable por la biblioteca: la mujer saca una tarjeta y se la entrega. Oshima, sin cambiar la expresión del rostro, la lee con suma atención, la deposita sobre el mostrador, luego levanta la cabeza, clava la mirada en su interlocutora y le dedica una deslumbrante sonrisa. Una sonrisa tan magnífica que, de tratarse de una mujer «más normal», habría enrojecido. Pero ella ni siquiera arquea una ceja.

- En conclusión, lo que quería comunicarle es que en esta biblioteca hemos detectado, por desgracia, algunos problemas — dice ella.
- ¿Se refiere usted a problemas desde el punto de vista de la mujer? — pregunta Oshima.
- Así es. Desde el punto de vista de la mujer — responde ella. Luego carraspea—. Y nos gustaría conocer la opinión de la administración de la biblioteca sobre estas cuestiones.
- En el caso que nos ocupa, la palabra administración es casi un poco exagerada, pero, si yo puedo serles de alguna utilidad, estoy a su disposición.
- Bien. En primer lugar, ustedes no tienen lavabos de mujeres, ¿cierto?
- Sí. En esta biblioteca no hay lavabo de mujeres. Los lavabos son de uso compartido.
- Por mucho que ésta sea una entidad privada, al tratarse de una biblioteca abierta al público, ¿no cree usted que, ya por principio, los lavabos deberían estar separados?
- ¿Por principio? — Oshima repite las palabras de su interlocutora como para cerciorarse.
- Sí. Los lavabos compartidos facilitan diversos tipos de acoso. Según nuestros estudios, la mayoría de mujeres se manifiesta terminantemente contraria al uso de lavabos compartidos. Éste es un caso claro de desatención hacia sus usuarias.
- ¿Desatención? — cuestiona Oshima. Y, por la expresión de su cara, parece que se haya tragado, por error, algo amargo. Evidentemente, las connotaciones de esa palabra no le gustan.
- Falta de atención deliberada.
- ¿Falta de atención deliberada? — vuelve a repetir él. Y reflexiona unos instantes sobre la brusquedad de esa frase.
- En fin, ¿y qué opina usted al respecto? — pregunta la mujer conteniendo a duras penas la irritación.
- Tal como puede usted observar, esta biblioteca es muy pequeña — dice Oshima —. Y, por desgracia, no tenemos suficiente espacio para construir unos lavabos para hombres y otros lavabos separados para mujeres. Posiblemente, sería deseable que los hubiera, pero por el momento ninguna de nuestras usuarias se ha quejado. Por suerte o por desgracia, a nuestra biblioteca no acude tanta gente. Y si ustedes defienden el uso de lavabos separados, les sugiero que se dirijan a la empresa Boeing en Seattle y les expongan el tema de los lavabos en los Jumbo. Los Jumbo son mucho más grandes que esta biblioteca, están mucho más llenos de gente y, por lo que sé, a bordo los lavabos son de uso compartido.

La mujer alta entorna los ojos con expresión severa y se queda mirando a Oshima a la cara. Al entornar los ojos se le pronuncian los pómulos de ambas mejillas. Al mismo tiempo, las gafas se le deslizan por la nariz hacia arriba. (Murakami, 2013, pp. 210-211).

En este fragmento, acompañamos el choque entre las reivindicaciones de la feminista por el bienestar cotidiano de las mujeres y los límites de la realidad. El texto es muy crítico a una militancia política que no lleva en consideración el contexto en el cual estas reivindicaciones se involucran en la realidad cotidiana; refleja una tensión, imaginada por algunos actores culturales que están lejos de la acción, entre teoría política y praxis social, entre discurso y

práctica. Como muchas de las novelas del realismo del siglo XIX, hay una simplificación y una caracterización del personaje de la feminista, recurso que suele ser utilizado para tratar de tipos sociales; lo que es conocido como «personaje plano» en la teoría literaria. La respuesta de la militante al administrador de la biblioteca se limita a devolverle el estereotipo:

- Macho machista — repite de nuevo Oshima. La baja, ignorándolo, prosigue:
- Usted esgrime pretextos machistas baratos formulados para seguir manteniendo inalteradas sus prerrogativas sociales, rebaja usted a la mujer como género a una ciudadanía de segunda categoría y pretende despojar a las mujeres de sus derechos legítimos. Quizá su postura sea más inconsciente que deliberada, pero este hecho, a mi parecer, agrava todavía más su delito. Usted quiere preservar sus privilegios como macho a costa del sufrimiento de la mujer. Y esta falta de conciencia inflige un perjuicio indecible tanto a la mujer como a la sociedad en su conjunto. El tema de los lavabos y de la catalogación de las fichas no es más que un pequeño detalle, por supuesto. Pero donde no existen los detalles no existe el todo. Y empezar por los detalles es la única forma posible de erradicar de esta sociedad la falta de conciencia que la lastra. Éste es nuestro principio de actuación. (Murakami, 2013, p. 213).

En formato de un pequeño cuento dentro de la novela, somos sorprendidos por un desenlace inesperado:

- A propósito, la palabra «género» es, ante todo, un término gramatical. Para expresar la diferencia física entre hombres y mujeres, creo que sería más exacta la palabra «sexo». En este caso, se hace un uso erróneo de la palabra «género». Son unos pequeños detalles lingüísticos, claro está. — A esto le sigue un silencio gélido.
 - Sea como sea, lo que dicen ustedes está equivocado de base —comenta Oshima con tono calmado pero tajante—. Yo no soy un patético ejemplo histórico de macho machista.
 - ¿Y podría explicarnos de una forma fácil de entender dónde reside esta equivocación de base? — pregunta la mujer baja con aire desafiante.
 - Sin analogías ni *alardes* intelectuales, por favor —agrega la alta.
 - De acuerdo. Voy a explicárselo de una manera sincera y fácil de entender, sin analogías ni *alardes* intelectuales — dice Oshima.
 - Se lo ruego — dice la alta. Y la otra asiente con un conciso gesto afirmativo.
 - Pues, en primer lugar, porque yo no soy un hombre declara Oshima.
- Las dos se quedan sin palabras, perplejas. También yo contengo el aliento y le echo una mirada rápida a Oshima, a mi lado.
- No haga bromas estúpidas — replica la mujer baja tras un intervalo. (p. 214).

Da la impresión, sin embargo, de que lo dice solo por decir algo. Sin convicción. Oshima se saca la cartera del bolsillo de sus pantalones, extrae de esta un carné plastificado y se lo da. El carné incluye una fotografía. Al parecer, es el carné de identificación personal de algún hospital. Al «enseñar» una otra perspectiva para la configuración de los géneros, Murakami llega a la construcción del «Yo, de Gobernador», en el cual la narrativa presenta un «acto de

eficiencia» al salir de sí misma y proponer un cambio del lenguaje. Pero no solamente esto, hace un libelo en defensa de una nueva comprensión de lo humano:

— Oshima, seas lo que seas, a mí me gustas, ¿sabes? — le digo. Es la primera vez en mi vida que pronuncio unas palabras parecidas. Me sonrojo. Gracias —dice Oshima. Luego me pone con suavidad una mano en el hombro —. Es cierto que soy *un poco* diferente a los demás. Pero, *fundamentalmente*, yo también soy un ser humano. Me gustaría que lo tuvieras claro. No soy ningún fantasma. Soy un hombre normal. Y siento lo mismo que los demás, actúo igual que ellos. Sin embargo, a veces esta pequeña diferencia me parece un abismo insalvable. Claro que esto no tiene solución, lo mires como lo mires. (p. 217).

El texto sigue, con este tono panfletario sobre los límites de las afiliaciones políticas. Pero lo que quiero recalcar es la vigencia de una escritura realista, y sus posibilidades para la creación literaria contemporánea, como obra de denuncia, de crítica, y también como posibilidad para la creación de nuevas utopías.

Referencias

- Araújo, N., & Delgado, T. (2003). *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Azaustre, A. (1997). *Casas Juan. Manual de retórica española*. Barcelona, España: Ariel.
- Blanco, P. (2018, octubre 8). Cómo tres investigadores lograron publicar artículos intencionalmente erróneos en prestigiosas revistas. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/10/05/hechos/1538746347_305066.html
- Borges, J. L. (1997). *Mutaciones. El hacedor, Obras completas II*. Buenos Aires, Argentina: Emece.
- Conrad, J. (2006). *El corazón de las tinieblas* (A. García Ríos & I. Sánchez Araujo, Trad.). Madrid, España: Cátedra.
- Conrad, J. (2008). *Tifón* (A. Alegría d'Amonville, Trad.). Madrid, España: Alianza.
- Drummond de Andrade, C. (1998). *Anta. Boitempo I*. Río de Janeiro, Brasil: Record.
- Kant, E. (1990). *Crítica del juicio* (M. García Morente, Trad.). Madrid, España: Espasa.
- Kossoy, B. (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo, Brasil: Atelier.
- Fonseca, R. (2010). *Feliz Ano Novo. Feliz Ano Novo*. Río de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.

- García Bacca, J. D. (2001). *Sobre Realismo: Tres ejercicios literario-filosóficos*. Barcelona, España: Anthropos.
- Gasché, R. (2010). *Hipotiposis* (N. Trujillo Osorio, Trad.). *Revista de Humanidades*, (22), 207-228. Recuperado de <http://revistahumanidades.unab.cl/wp-content/uploads/2010/12/10gasche2.pdf>
- Manguel, A. (2011). *Una historia de la lectura*. Oaxaca, México: Almadía.
- Marín Lara, K. S. (2017). *Cuerpos exhumados. Desfiguraciones de la nación en la literatura ecuatoriana*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Murakami, H. (2013). *Kafka en la orilla* (L. Porta, Trad.). Barcelona, España: Tusquets.
- Pinto, J. (1995). *1, 2,3 da Semiótica*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.
- Proust, M. (1983). *Por el Camino de Swann* (S. Salinas de Marichal & J. Salinas, Trads.). Madrid, España: Alianza.
- Rubiano Vargas, R. (2006). Prólogo, selección y notas. *La alquimia del escritor*. Bogotá, Colombia: Icono.
- Schlovski, V. (2007). El arte como artificio (A. M. Nethol, Trad.). En T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.