

Arquitectura del fotolibro: escritura e imagen

Gabriela Nouzeilles
Princeton University

Resumo

O trabalho analisa uma série de fototextualidades de caráter experimental cuja lógica ao mesmo tempo nega e afirma a incomensurabilidade entre escrita literária e imagem fotográfica. Ele objetiva explorar o funcionamento de formações intermediáticas que adoptam o formato livro e são o resultado do cruzamento entre literatura, fotografia e vanguarda. Esses artefatos experimentais questionam a noção da “cegueira” da literatura, assim como o caráter “tautológico referencial” da fotografia. O artigo debruça-se sobre *Prosa del observatorio*, um dos fototextos produzidos por Julio Cortázar, como aparato fototextual que se opõe ativamente às relações dominantes entre palavra e imagem, caracterizadas por formatos que subordinam um meio ao outro. *Prosa del observatorio* formula uma poética baseada no deslocamento e na transformação do sentido ao longo de uma série aberta de significantes que cria um sistema de equivalências entre o plano verbal e o visual, transformando o discurso poético em discurso fotográfico e vice-versa. Desse modo, desconstrói as fronteiras entre verbo e imagem, colapsando sua função poética com sua função fotográfica como manifestações heterogêneas da escrita, entendida como processo de significação que excede e subsume à literatura e à fotografia.

Palavras chave: fototextualidade; literatura; fotografia; Julio Cortázar.

Resumen

El artículo analiza una serie de fototextualidades de carácter experimental cuya lógica a la vez niega y afirma la inconmensurabilidad entre escritura literaria e imagen fotográfica. Tiene como objetivo explorar el funcionamiento de formaciones intermediáticas que adoptan la forma de libro y son el resultado del cruce entre literatura, fotografía y vanguardia. Estos artefactos experimentales cuestionan la noción de la “ceguera” de la literatura, así como la “referencialidad tautológica” de la fotografía. El ensayo se detiene en *Prosa del observatorio*, uno de los fototextos producidos por Julio Cortázar, como aparato fototextual que se opone activamente a las relaciones dominantes entre palabra e imagen, caracterizadas por formatos que subordinan un medio al otro. *Prosa del observatorio* propone una poética basada en el desplazamiento y la transformación del sentido a lo largo de una serie abierta de significantes que crea un sistema de equivalencias entre el plano verbal y el visual, transformando el discurso poético en discurso fotográfico y viceversa. De ese modo, deconstruye las fronteras entre verbo e imagen, colapsando su función poética con su función fotográfica como manifestaciones heterogéneas de la escritura, entendida como proceso de significación que excede y subsume a la literatura y la fotografía.

Palabras clave: fototextualidad; literatura; fotografía; Julio Cortázar.

1. Todas las traducciones del inglés al castellano son mías.

*La fotografía es y no es un lenguaje;
el lenguaje es y no es una "fotografía".¹*

W.J.T. Mitchell. *Picture Theory*.

*¿Cuándo dejarán de aparecer ilustrados con dibujos todos los libros
que valen la pena y aparecerán solamente con fotografías?*

André Breton. *Surrealismo y pintura* (1925)

La separación conceptual entre palabras e imágenes es el resultado de un mecanismo de clasificación generalizado que divide y organiza el campo de la significación en medios distintos de representación, supuestamente incompatibles. La pureza mediática, sin embargo, siempre está contaminada por una pulsión que la excede. Palabras e imágenes operan dentro de un espacio de significación híbrido que complica su diferenciación. Las fronteras entre palabras e imágenes son inestables, y esa falta de estabilidad no cesa de producir desplazamientos y realineamientos tanto en el interior de cada medio como entre medios en contacto, simultáneamente y a través del tiempo. Como arguye el crítico de arte W. J. T. Mitchell, así como es difícil desligar la pintura y la fotografía del campo del lenguaje, es igualmente difícil mantener la visualidad fuera de la escritura, si bien el hábito iconoclasta de velarla ha quedado encriptado desde la antigüedad en el topos clásico del poeta ciego². Representaciones visuales aparentemente "puras" suelen incorporar escritos y palabras dentro de su campo de representación, o aparecen acompañadas de títulos o leyendas. Inversamente, en su expresión gráfica, la escritura misma encarna la sutura inseparable de lo visual y lo verbal, como insisten en recordarnos los poetas. Todos los medios son medios mixtos que combinan códigos, convenciones discursivas y modalidades sensoriales y cognitivas diferentes. Tampoco hay artes visuales o verbales puras. Las artes son necesariamente ensamblados heterogéneos, aun cuando el impulso a purificar los medios de representación haya sido el gesto utópico del modernismo artístico metropolitano³.

2. MITCHELL, W. T. J., *Picture Theory*, 1995, p. 99.

3. *Ibidem*, p. 5, 94-5.

La discusión crítica sobre la relación entre literatura y fotografía se inscribe dentro de ese campo de reflexión más general sobre la intermedialidad y los efectos que el contacto entre palabras e imágenes produce en la significación y en el espectro representacional. Entre las muchas articulaciones posibles entre literatura y fotografía, me interesa pensar en particular fototextualidades de carácter experimental de difícil clasificación, cuya lógica interna a la vez niega y afirma la inconmensurabilidad entre escritura literaria e imagen fotográfica, produciendo como consecuencia una suerte de "ceguera luminosa". Si, como afirma Derrida, "en todos los géneros, la ley del género siempre se ha encargado de instaurar el principio del orden: semejanza, analogía, identidad y diferencia,

clasificación taxonómica, organización y árbol genealógico, el orden de las razones, el sentido del sentido, la verdad de la verdad, luz natural y sentido de la historia”⁴, en los fototextos experimentales a los que me refiero la yuxtaposición tensionada entre escritura e imagen trae a primer plano lo que podríamos concebir como la “locura” que habita toda representación dentro de la corriente tumultuosa de producción de sentido, deconstrucción textual y estallido afectivo en el que navega el trabajo de la escritura.

Me interesa en particular explorar el funcionamiento de formaciones intermediáticas que adoptan la forma de libro y que son el resultado del cruce entre literatura, fotografía y vanguardia. Tales artefactos constituyen formaciones culturales altamente complejas, ancladas en la intersección de lo humano y lo maquínico, lo verbal y lo visual, la cultura alta y la industria cultural, el libro y el cine, y la escultura y el teatro, en las que la relación dialéctica entre literatura, fotografía y arte de vanguardia funciona como disparador de una multiplicidad de estrategias de representación y de lectura. Dentro de ese archivo de textualidades “monstruosas”, en el sentido de ser anómalas pero también por ser “exhibicionistas” (en Latín, el sustantivo *monstruum* y el verbo *mostrare* –mostrar, señalar, apuntar, denotar– están emparentados) se inscribe una extensa colección latinoamericana de artefactos experimentales co-producidos, tales como *La ciudad de las columnas* (1970) del escritor cubano Alejo Carpentier y el fotógrafo ítalo-venezolano Paolo Gasparini, *Prosa del observatorio* (1972) del escritor argentino Julio Cortázar y, en menor medida, el fotógrafo español Antonio Gálvez, *El infarto del alma* (1992) de la escritora experimental chilena Diamela Eltit y la fotógrafa Paz Errázuriz, y *El baño de Frida* (2010) de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide y el escritor conceptual peruano-mexicano Mario Bellatín, entre muchos otros ejemplos. Todos ellos cuestionan abiertamente la noción de la *ceguera* de la literatura, su no-visualidad, al mismo tiempo que erosionan lo que Roland Barthes llamara la “referencialidad tautológica” de la fotografía. En contraste con la creencia de que la “testarudez del referente” hace que, *pace* Magritte, en la fotografía una pipa tienda a ser “siempre e ineluctablemente una pipa”⁵, cada uno de los fototextos mencionados hace visible el régimen dual de toda imagen –a la vez parche provisional y agujero, velo y rajadura en el velo– revelando en cada caso la dimensión represiva de la imagen y el retorno de lo reprimido, o, en otras palabras, la emergencia de aquello que resulta del poder de la imaginación y de toda exploración de lo real, más allá o a pesar del referente. Estos artefactos semiesculturales muestran que todo texto con o sobre imágenes es sobre todo una puesta en escena del trabajo de la escritura, entendida como la elaboración interminable de la traducción de aquello que inicialmente parece estar ligado a lo inexpresable o lo intraducible⁶.

4. DERRIDA, Jacques. “The law of genre”, *Critical Inquiry*, 1980, p. 55-81.

5. BARTHES, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*, 1981, p. 5-6.

6. Esta operación se opone tanto al uso tradicional del pie de foto o leyenda, que usualmente sirve para reforzar el contenido explícito de la representación visual eliminando otras asociaciones posibles, como al argumento que privilegia el texto sobre la imagen. Un ejemplo de esta última tendencia es el Roland Barthes de “Retórica de la imagen”, cuando sugiere que la imagen es redundante con respecto del texto que la acompaña. Ver *Image, Music, Text*, 1977, p. 38.

7. En los últimos años ha habido una explosión de publicaciones dedicadas al estudio, definición y análisis de libros que combinan fotografías y textos o series de fotografías organizadas material y narrativamente con el formato de libro. Entre otros, merecen mencionarse BRYANT, Marsha (ed.). *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*, 1996; AMSTRONG, Carol, *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, 1998; los ambiciosos volúmenes editados por PARR, Martin & BADGER, Gerry bajo el título *The Photobook: a history*, 2004-2014, los cuales ofrecen una antología internacional de la historia del fotolibro y su canon en diferentes regiones del mundo; y el volumen editado por FERNÁNDEZ, Horacio, *El fotolibro latinoamericano*, 2011.

8. En este sentido, llama la atención que el término “fotolibro” y el interés académico y curatorial en las formas materiales de la fototextualidad sean relativamente nuevos. Entre 1920 y 1975, la edad dorada y más prolífera del género, el fotolibro fue casi totalmente ignorado como fenómeno. Las historias dominantes del medio fotográfico se organizaron principalmente alrededor de trayectorias basadas en el desarrollo tecnológico, las historias nacionales, los géneros, o la obra de fotógrafos influyentes o *auteurs*. Solo muy recientemente los críticos han empezado a prestar atención a los diálogos entre literatura y fotografía, o al lugar de los libros en la historia material de la fotografía. Contra lo que se podría pensar, la emergencia conceptual del fotolibro no marca el apogeo de un formato sino más bien un cambio de época en la historia de los medios. Según algunos historiadores del medio, sería el impacto de la red y la fotografía digital el que habría hecho de golpe interesante la materialidad de la fotografía analógica y de artefactos híbridos como el fotolibro.

Pero ¿qué es exactamente un fotolibro?⁷ Si apelamos a una definición muy primaria, un fotolibro es simplemente un volumen de hojas de papel u otro material encuadradas, que contiene principalmente fotografías impresas o un número considerable de ellas, organizadas secuencialmente y acompañadas por textos de extensión variada, desde la brevedad denotativa del pie de foto y la extensión medida del del ensayo introductorio hasta el texto paralelo que reclama y compite por territorio dentro de las paredes del libro. Esta definición minimalista no nos dice nada, sin embargo, sobre la arquitectura o especificidad operativa del fotolibro como objeto material, ni sobre los modos posibles en que language e imágenes entran en contacto en él.

La articulación entre fotografía, textualidad y el formato libro es fundacional. Dicha imbricación no proviene solamente de la temprana asociación lingüística entre escritura y foto-imagen que se desprende de la etimología de la palabra “fotografía”, entendida como “escritura de luz” (photo + graphia), sino que constituye el origen mismo de una de las genealogías dominantes de la fotografía como práctica. En oposición a una creencia generalizada, desde sus comienzos la fotografía ha circulado básicamente a través del formato libro, y su lugar ha sido el de la biblioteca o el archivo⁸, hasta que a principios del siglo XX se desplazara al espacio de la galería y del museo⁹. En este sentido, la obra de Henry Fox Talbot *The Pencil of Nature* (1844-46) es fundacional no solamente porque ayudó a definir la fotografía *vis-à-vis* la pintura y el dibujo, sino también porque insertó la imagen fotográfica en el mundo de los libros, las referencias literarias y las tecnologías híbridas¹⁰. En tensión con este origen genealógico, se encuentran los daguerrotipos que eclipsaron, momentáneamente, los logros de Talbot, popularizando la idea del status semi-autónomo de la imagen fotográfica única, aislada y destinada a la contemplación visual. En la serie genealógica que arranca con Daguerre, la fotografía emerge como el resultado de una tecnología de producción de imágenes y no como una tecnología de la reproducción ligada a la imprenta, como es el caso con Talbot.

¿Cuál es la arquitectura significativa del fotolibro? La definición de Ralph Prins subraya la naturaleza híbrida y multidimensional de fotolibro como objeto material: “Un fotolibro es una forma artística autónoma, comparable con una pieza escultórica, una obra de teatro o una película. Las fotografías pierden su carácter fotográfico en tanto cosas en sí mismas, y se vuelven partes, traducidas en tinta impresa, de un evento dramático llamado libro”¹¹. En la definición de Prins, la organización formal y material del fotolibro trasciende la distinción fundacional entre texto e imagen, y asocia el fotolibro con el cine, la escultura e incluso el teatro, y con

formas complejas de interacción, en el espacio y el tiempo, entre la masa material del libro como artefacto, el cuerpo del lector/espectador, la “piel” de la página, y la temporalidad de la sucesión narrativa marcada por cada vuelta de la página de papel. En esta configuración multifacética, la recepción es por necesidad multisensorial. El lector/espectador no sólo lee y ve; también toca, manipula y juega con el objeto-libro.

Otra característica importante del fotolibro es su conexión íntima con la idea de archivo, entendido como una colección ordenada de documentos que proveen evidencia sobre lugares, cosas y personas. Se podría decir incluso que el objeto llamado “fotolibro” constituye en sí mismo uno de los tantos dispositivos materiales posibles del archivo. *El baño de Frida Kahlo*, por ejemplo, ofrece tanto una interpretación archivística de los restos materiales dejados por el individuo histórico “Frida Kahlo”, como una selección del archivo fotográfico producido por la fotógrafa Graciela Iturbide en respuesta a esos trazos y desechos. En el reverso de este libro-objeto, el texto escrito por Mario Bellatin en el que Frida Kahlo retorna como fantasma cinemático y se convierte en “autor” de los libros que el Bellatín “real” ya ha escrito y publicado, insiste, desde el lado de la literatura, en la relación entre archivo y ficción, y entre archivo y la teatralidad performativa del “yo”. Esta operación doblemente replicada confirma la sospecha de que el archivo es a la vez evidencia documental sobre el pasado y un aparato teatral, multiplicador de sombras, que demanda su puesta en acción y en escena.

Entre otras cosas, *El baño de Frida* insiste en la naturaleza inestable y mutable del archivo visual y escrito. Una vez obtenidas, las imágenes fotográficas son referentes en circulación que, a través de actos reiterados de traducción, se vuelven objeto de múltiples re-inscripciones, a través de diferentes tipos de montaje y ensamblaje.¹² La arquitectura teatral del fotolibro, multiplicada en copias y ejemplares, le otorga a la imagen fotográfica un escenario sobre el cual significar. A diferencia del espacio de la galería o el museo, dentro del fotolibro la imagen significa a través de la interacción con otras imágenes, en la relación con los espacios en blanco que la enmarcan, o a través de la co-existencia dialéctica con un texto o grupo de textos.

Los fotolibros que combinan imágenes y textos literarios tienden a ser producto de proyectos de colaboración y por lo tanto responden a distintos impulsos autoriales, no siempre reconocidos por el sistema normativo que regula la producción literaria y artística. Como es el caso de los fotolibros latinoamericanos mencionados arriba, los artefactos intermediáticos que combinan literatura y fotografía tienen al menos dos autores, un escritor y un fotógrafo (o varios fotógrafos anónimos en el caso de fototextos organizados

9. Es importante recordar, sin embargo, que hasta muy recientemente, antes de la llegada de la fotografía digital, el lugar de la fotografía vernácula y privada siguió siendo el álbum, el cuaderno de recortes y el portarretrato.

10. Sobre la relación entre el romanticismo literario tardío y la estética implícita en la idea de naturaleza de Talbot, ver HENDERSON, Andrea K., “William Henry Fox Talbot: The Photograph as Memorial for Romanticism”, branchcollective, S/D. En su reconstrucción de la historia del deseo de fijar imágenes, anterior a las invenciones históricas simultáneas de la fotografía, Geoffrey Batchen considera la trayectoria de poetas románticos como Samuel Taylor Coleridge, cuyas ideas filosóficas y científicas sobre la naturaleza lo llevaron a participar en experimentos proto-fotográficos. Ver *Burning with Desire. The Conception of Photography*, 1999, p. 60-63.

11. PARR, Martin Parr y BADGER, Gerry (eds.), *The Photobook. A history*, Vol I, 2004, p. 7.

12. La circulación de la imagen fotográfica dentro o entre archivos, colecciones y espacios sociales altera la naturaleza no solo del sentido de lo representado sino también sus relaciones materiales. Resulta fundamental en este contexto recordar la distinción entre la imagen fotográfica y el soporte material en el que se manifiesta en cada copia, es decir la foto como trazo virtual y la foto como artefacto material. El proceso de transformación de una imagen a través del tiempo y el espacio, en diferentes diadas materiales, constituye la historia material de esa imagen. Ver

EDWARDS, Elizabeth y HART, Janice (eds.), *Photographs Objects Histories: on the materiality of images*, 2004, S/N.

alrededor de materiales de archivo). A esta dupla autorial habría que sumarle la intervención de la figura del editor, que en muchísimos casos es quien decide aspectos fundamentales del formato y diseño del fotolibro como artefacto material.

El magnífico *Prosa del observatorio*, uno de los muchos fototextos co-producidos por Julio Cortázar, nos ofrece un campo propicio para ver en funcionamiento un aparato fototextual complejo en el que –contradiendo en parte la definición de Prins– la escritura poética es el principio de significación dominante que decide tanto la producción de textualidad como el proceso de apertura de la imagen a la interpretación, dentro de un movimiento de territorialización y desterritorialización de cada medio involucrado. Esta estructura significativa se caracteriza por un fuerte impulso autorreferencial a través del cual Cortázar trae a escena su propia teoría sobre la escritura foto/gráfica. Se trata de un artefacto o “libro de artista” que se opone activamente a las relaciones dominantes entre palabra e imagen, caracterizadas por formatos que subordinan un medio al otro, en favor de articulaciones miméticas más fluidas, experimentales y de alta conflictividad formal y discursiva. Al mismo tiempo que responde a los rasgos definitorios del género fototextual, *Prosa del observatorio* evita suturar la brecha que separa lo verbal de lo fotográfico, y lo imaginario de lo simbólico, mediante un complejo sistema de correspondencias, equivalencias y efectos especulares, pero también contrastes en el tiempo y en el espacio, sin que nunca terminen de aglutinarse alrededor de un sentido unívoco o definitivo. Su voluntad autorreferencial proporciona claves que permiten explicar la experimentación formal no solo como innovación estética, sino también como una intervención en la semio-política de la producción cultural de vanguardia de los años setenta.

II

La imagen pasa junto a nosotros. Hemos de seguir sus movimientos tanto como sea posible, pero también debemos aceptar que nunca podemos poseerla totalmente.

Georges Didi-Huberman. “Imágenes de contacto” (1997)

Lo más difícil es cercarla, conocer su límite allí donde se enlaza con la penumbra al borde de sí misma.

Julio Cortázar. “Vestir una sombra”

Los instrumentos inmediatos son dos: la cámara inmóvil y la palabra impresa.

James Agee. *Let Us Now Praise Famous Men* (1941)

En un pasaje de sus melancólicas reflexiones sobre la colección de fotos de Atenas sacadas por el fotógrafo francés François Bonhomme, Jacques Derrida se pregunta por la relación entre imagen fotográfica y tiempo, y en particular sobre la imposibilidad de saber con certeza cuál es el instante que determina la identidad de la imagen, congelándola:

¿Cuándo exactamente tiene lugar el disparo de la cámara?
¿Cuándo, exactamente, [la foto] es tomada? ¿Y dónde?
Dado el funcionamiento de un mecanismo de retardo, dado el lapso o la diferencia temporal, si es posible expresarlo de este modo, ¿la fotografía es tomada cuando el fotógrafo enmarca lo que está a la vista y lo enfoca, cuando ajusta el diafragma y acciona el obturador, o cuando el click indica la toma y la impresión? ¿O incluso más tarde, en el momento del revelado?¹³

El efecto de atraso y aplazamiento intrínseco a toda foto abre un espacio aporético dentro del cual la imagen permanece fija y en movimiento simultáneamente, para siempre. Y dada la imposibilidad de establecer el instante definitivo de la captura, Derrida se pregunta: “¿... deberíamos abandonarnos al vértigo de esta metonimia y su infinito juego de espejos, cuando nos atrae hacia los pliegues de una reflexividad sin fin?”. Cortázar habría respondido que sí. Cuando entramos a la fotografía, razona, “[estamos en un *no man's land* cuya combinatoria no conoce límites, como no sea la imaginación de quien entra en el territorio de ese espejo de papel orientado hacia otra cosa”¹⁴. El almacén formal y material de *Prosa del observatorio* está asentado sobre el territorio de “ese espejo de papel orientado hacia otra cosa.”

Antes de internarnos en la arquitectura significativa de *Prosa*, conviene resumir brevemente el lugar que ocupa el medio fotográfico en el imaginario literario de Cortázar. La extensa relación de Cortázar con la fotografía está ampliamente documentada en su obra misma y por la crítica¹⁵. No solo fue Cortázar un aficionado de la fotografía, familiarizado con el canon fotográfico, sino también alguien extremadamente perspicaz a la hora de evaluar e interpretar la omnipresencia de la imagen fotográfica en la cultura de masas. En relación con su literatura, la fotografía le sirvió de modelo para explicar tanto el principio constructivo de sus ficciones breves como el tipo de respuesta que le interesaba accionar en sus lectores. En su ensayo “Algunos aspectos del cuento” (1971), por ejemplo, Cortázar equipara el arte de escribir un cuento con el *modus operandi* de fotógrafos como Henri Cartier-Bresson y Brassai, quienes “definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándolo determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más

13. DERRIDA, Jacques. *Athens Still Remains*, 2010, p. 25.

14. CORTAZAR, Julio. “Ventanas a lo insólito”, 2009, p. 418-422.

15. Para una aproximación general sobre la función de la fotografía en la literatura de Cortázar, se puede consultar el libro de DÁVILA, María de Lourdes, *Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar*, 2001), y el ensayo de RUSSEK, Dan, “Verbal/ Visual Braids. The photographic Medium in the Work of Julio Cortázar”, *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2004, p. 71-86.

16. CORTAZAR, Julio.
“Algunos aspectos del cuento”.
Cuadernos Hispanoamericanos,
1971, p. 403-406.

17. BENJAMIN, Walter.
“Pequeña historia de la
fotografía”, 1982, p. 67.

18. CORTAZAR, Julio. *Papeles
inesperados*, 2009, p. 420.

19. ALAZRAKI, Jaime.
“Tema y sistema de *Prosa del
Observatorio* de Julio Cortázar”.
La Torre, 1987, p. 92-110. Si
bien acepta por completo la
idea del manifiesto propuesta
Alazraki, Marcy Schwartz
argumenta que *Prosa* constituye
una intervención central acerca
de los modos en que Cortázar
entrelaza lo visual y lo verbal, y
también provee evidencia sobre
los cambios en la percepción del
espacio urbano en la literatura
tardía de Cortázar. Ver “Writing
Against the City. Julio Cortázar’s
Photographic Take on India”
en el pionero *Photography and
Writing in Latin America. Double
Exposures*, SCHWARTZ, Marcy
y TIERNEY-TELLO, Mary
Beth (eds.), 2006, p. 117-138.

amplia”, como una visión dinámica que trasciende el campo abarcado por la cámara, abriendo la foto hacia un lugar otro¹⁶. Las ideas de Cortázar sobre esa otra escena y el efecto que tiene en el que mira recuerdan las reflexiones de Walter Benjamin sobre el des-velamiento fotográfico del “inconsciente óptico” de la subjetividad moderna, cuando a través de medios auxiliares como el retardador o los aumentos, la fotografía torna visibles detalles de lo real que hasta entonces habían permanecido ocultos en los sueños de la vigilia, pero que “al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica”¹⁷. Cortázar llama a ese detonador formal que produce la explosión que abre un hueco en las paredes del inconsciente “lo insólito” –algo en una foto o en un relato “que nos descoloca o se descoloca”, y que “de alguna manera nos pone en el clima de una foto movida”. Lo insólito no se inventa, a lo sumo se lo favorece, y en ese plano la fotografía no se diferenciaría en nada de la literatura y el amor, zonas de elección de lo excepcional y lo privilegiado¹⁸.

El otro modo en que la fotografía entra en la literatura de Cortázar, como ya he sugerido, es como componente integral de la arquitectura multimediática de muchos de sus libros-objeto, los cuales son un componente central en su producción literaria, a pesar de haber sido muy poco estudiados. Por un lado, están los libros organizados según los principios constructivos del cuaderno de recortes o el collage, diseñados en colaboración con el artista plástico Julio Silva, tales como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Territorios* (1978); por el otro lado, se encuentran los fotolibros que siguen las convenciones del ensayo fotográfico, entre los que se destaca el famoso *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), en colaboración con las fotógrafas y editoras argentinas Sara Facio y Alicia D’Amico.

Prosa del observatorio ocupa un lugar excéntrico en ese catálogo de libros-objeto. Al igual que ellos, se trata de un artefacto multimediático semi-escultural que demanda formas específicas de lectura e interpretación, pero, a diferencia de ellos, está organizado exclusivamente en función de dos grandes secuencias discursivas quasi-paralelas, una poético-literaria y otra fotográfica, y todo el material fotográfico incluido proviene de un mismo archivo. Otro aspecto distintivo es que, salvo por una excepción, el texto escrito pareciera darle la espalda a las fotos, hablando en términos vagos y solo esporádicamente acerca del referente general de las imágenes. Con todo, posiblemente los rasgos que más lo apartan de los otros libros-objeto de Cortázar residan en su insistencia autorreferencial y la fuerza prescriptiva de su interpelación, lo cual ha llevado a críticos como Jaime Alazraki a ver en *Prosa del observatorio* una especie de proto-manifiesto estético-político¹⁹.

Los artefactos multimediáticos de Cortázar forman parte de un campo de producción cultural, literaria y editorial más amplio en los años sesenta y setenta, caracterizado por un interés generalizado en las tecnologías de reproducción, la experimentación formal y la hibridación discursiva y mediática. En este sentido es relevante recordar que *Prosa del observatorio* apareció en 1972 como parte de una serie publicada por Editorial Lumen, titulada “Palabra e Imagen”²⁰. La colección produjo una larga lista de proyectos fototextuales similares a *Prosa*, entre las que se hallan fotolibros clásicos del género, tales como el extraordinario *Izas, rabizas, y colipoterras* (1959) de Camilo José Cela y el fotógrafo catalán Joan Colom, *Una casa de arena* (1966) con textos de Pablo Neruda y fotos de Sergio Larraín, y *La ciudad de las columnas* de Alejo Carpentier y Paolo Gasparini. Como queda indicado en el subtítulo de *Prosa* y en el listado de obras pertenecientes a la colección de Lumen que aparece al final de la primera edición, la combinación de medios implicaba algún tipo de colaboración entre escritores y fotógrafos [Figuras 1 y 2]

20. La primera de edición de *Prosa del observatorio* fue en tapa dura y fue hecha para conmemorar el Día Internacional del Libro en 1972. ¿Será quizás que *Prosa* nos dice algo no solamente sobre los fotolibros sino sobre los libros en general?

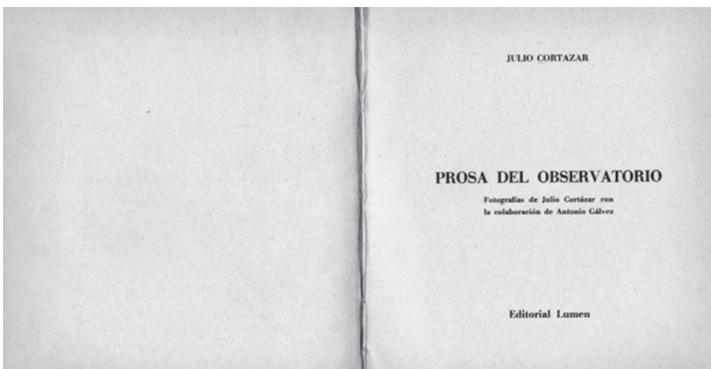


Fig. 1.

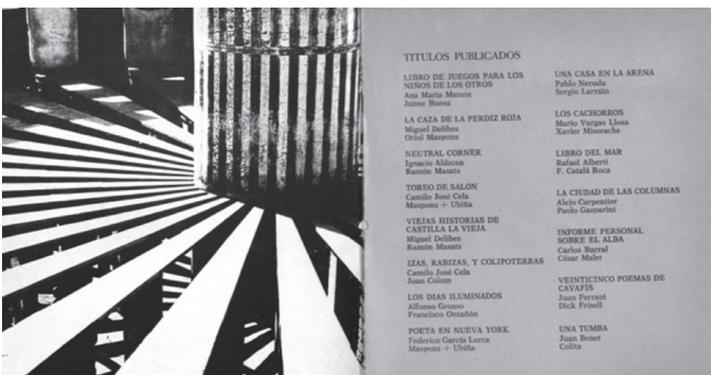


Fig. 2.

La arquitectura de *Prosa del observatorio* está organizada en dos planos secuenciales paralelos, uno textual y otro fotográfico, proyectados uno sobre el otro como si el libro mismo funcionara como un aparato óptico donde imagen y escritura corresponden

a tipos distintos de sombra. Intermitentemente los dos planos o “pantallas” se acercan hasta casi tocarse, creando una ilusión óptica que aparenta fusionarlos en una única realidad imposible, en parte dispositivo, en parte edificio, en parte proyector de imágenes, en parte textualidad. Ese espejismo intermitente aparece cifrado en el título “prosa del observatorio”, el cual sujeta a través de la preposición “de” el discurso poético a la máquina monumental del observatorio.

Los dos paratextos que enmarcan el comienzo del libro ofrecen claves de lectura para comprender la lógica metonímica que sostiene el edificio fototextual al que el lector está a punto de ingresar:

Las referencias al ciclo de las anguilas proceden de un artículo de Claude Lamotte publicado en Le Monde, París, 14 de abril de 1971; huelga decir que si alguna vez los ictiólogos allí citados leen estas páginas, cosa poco probable, no deberán ver en ellas la menor alusión personal: al igual que las anguilas, Jai Singh, las estrellas y yo mismo, son parte de una imagen que sólo apunta al lector.

Las fotos de los observatorios del sultán Jai Singh (Jaipur, Delhi) fueron tomadas en 1968, con una película de mala calidad; en París, Antonio Gálvez, las convirtió en lo que aquí se muestra y que le agradezco. (5)²¹

21. Las páginas indicadas corresponden a la primera edición: CORTAZAR, Julio. *Prosa del observatorio*, 1972.

22. Posiblemente, la película de 35 mm de “mala calidad” haya sido una película de alto contraste de la marca Ilford o Kodak como había en esa época. El granulado, el fuerte contraste y el efecto “collage” que se observa en las fotos más “abstractas” impresas en *Prosa* son el resultado de la combinación de ese tipo de película de alta sensibilidad con el uso de cierto tipo de encuadre, la elección del momento del día en que se sacó la foto, más la elección de revelado forzado y copiado sobre papel contrastado. Agradezco al fotógrafo Gian Paolo Minelli por su asistencia técnica para determinar los modos de producción de las fotos que aparecen en *Prosa*.

A modo de guía, estos paratextos rápidamente esquematizan la estructura binaria del libro y sus contenidos incongruentes. La prosa se encargará de discutir el ciclo vital de las anguilas, mientras las fotos ofrecerán imágenes de los observatorios construidos por Jai Singh en Jaipur y Delhi a fines del siglo XVIII. Además de reproducir ellos mismos en su relación recíproca los paralelismos y antagonismos entre los planos verbal y visual que organizan el libro y sus referentes, los dos párrafos sugieren que el principio de producción de significación dominante será el de la traducción quiasmática. El disparador de la prosa poética es una suerte de *objet trouvé* o palimpsesto científico sobre las anguilas, un artículo extraído de la prensa, que Cortazar “re-escribió” en clave literaria; de modo similar, las fotos de los observatorios sacadas con película de mala calidad por un aficionado son “traducidas” y reinventadas por un artista visual, a través del revelado y la impresión sobre papel sensible²². Ambos tipos de traducción desestabilizan la categoría de autor y convierten el fotolibro en un proyecto colectivo de relectura y transformación de materiales de archivo (el artículo de *Le Monde*, las fotos malas de la India), creando simultáneamente puentes de comunicación entre tiempos (siglo XVIII, 1968, 1971, 1972), espacios geopolíticos (India, Francia, España, América latina) y lenguas (francés y castellano) diferentes. Por medio de la figura de la traducción, Cortázar propone una poética basada en el desplazamiento y transformación continua del sentido a lo largo de una serie abierta de significantes encadenados en los que el referente original retorna como

ausencia espectral. Pero si bien no es difícil comprender cómo esa poética de la traducción diferida funciona dentro de cada uno de los planos discursivos presentes en *Prosa* por separado, requiere cierto esfuerzo, y la capacidad de suspender hábitos mentales adquiridos, comprender cómo ese mismo dispositivo es capaz de crear un sistema de equivalencias entre el plano verbal y el visual, transformando el discurso poético en discurso fotográfico, y viceversa. Hasta cierto punto se podría decir que la ilusión óptica que intermitentemente funde los dos planos de significación mediática es resultado del pasaje del lector a través de la máquina de codificación y recodificación que también es *Prosa del observatorio*.

El principio de traducción en *Prosa* deconstruye laboriosamente las fronteras entre verbo e imagen, acercando la prosa a la fotografía mediante la exarcebación del movimiento de la transnominación metonímica y metafórica en la escritura, y “poetizando” lo fotográfico mediante la narrativización de la imagen y la fragmentarización especular del campo de la visión. Si bien como señala Nathanael Wolfson, *Prosa* nunca deja de recordarnos su función fotográfica, y “cada fragmento de prosa e imagen no es sino una instantánea de su referente –un nombre propio o el retorno del instante de la captura fotográfica”²³, también es cierto que tampoco deja de insistir en su función poética haciendo colapsar ambas funciones como manifestaciones heterogéneas del trabajo de la escritura en general, entendida como proceso de significación que excede y subsume literatura y fotografía.

Cortázar induce el devenir poético de las fotografías por medio de tres operaciones y estrategias: manipulación tecnológica, fragmentación y espaciamento. La cadena de decisiones que Cortázar y Gálvez toman en relación con el tipo de película, encuadre, proceso de revelado y papel les sirve para modelar y orientar los negativos de las fotos sacadas en la India en cierta dirección, aparentemente con la intención de incrementar el carácter artificial de las imágenes, hasta el punto de que algunas de ellas parecen collages o pinturas abstractas²⁴ [Figura 3].

23. WOLFSON, Nathanael. *Anguilla anguilla: photographic knowledge and the life of eels in Julio Cortázar's Prosa del observatorio*, manuscrito, p. 2.

24. Ver nota 20.

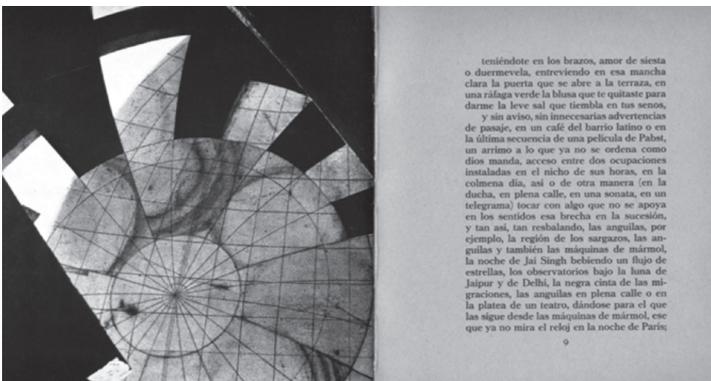


Fig. 3.

Agrupadas a lo largo del libro en mini-secuencias alternadas de 2 y 4 imágenes, las fotos muestran diferentes perspectivas de las grandes estructuras que conforman los observatorios, fragmentando el campo de la visión y privilegiando tomas parciales que refuerzan aún más la artificialidad abstracta de las imágenes. Como resultado, las fotos comienzan a “remedar” o imitar otros objetos, como si se tratara de piezas sueltas de un poema visual que apunta a un referente que escapa a la representación, o remite a más de uno simultáneamente. Por su parte, la disposición espacial de las fotografías dentro del libro recuerda los principios de organización del fotomontaje dadaísta, con su uso sistemático del espaciamiento con la intención de interrumpir la ilusión realista de la fotografía, y su fuerte sentido de presencia. El espaciamiento, combinado con la ausencia de pies de foto y subtítulos, le dice al espectador que aquello que ve *no es necesariamente una pipa*, no es lo real en bruto, sino un mundo contaminado de significación. Desde esta perspectiva, es interesante notar que como efecto de la composición y recorte de la imagen, muchas de las fotos remiten figurativamente al imaginario que liga los “ojos” de la cámara con las imágenes de puertas, ventanas y agujeros [Figura 4], o a la clásica topología de formas simbólicas que Freud asocia con el inconsciente como los espacios arquitectónicos cerrados y las escaleras²⁵ [Figura 5].

25. Para la relación entre arquitectura, arte, literatura y la estructura del inconsciente en el archivo surrealista, se puede consultar el magnífico análisis de VIDLER, Anthony en “Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture”. *Papers of Surrealism*, 2003.

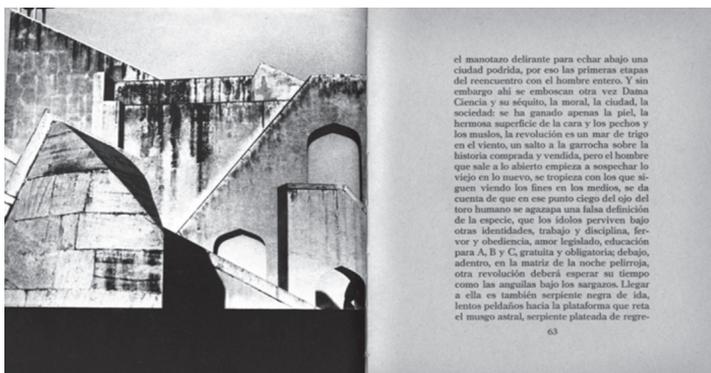


Fig. 4.



Fig. 5.

De manera análoga, pero invirtiendo el proceso de traducción, la serie verbal remeda los mecanismos de encuadre y fragmentación de lo real propios de la fotografía al aparecer dividida en doce fragmentos textuales separados por espacios en blanco, a la vez que insiste en describir sus referentes naturales (anguilas/estrellas, mar/cielo) en términos fotográficos, como veremos en detalle más adelante. El texto funciona, a veces explícitamente, como un cuerpo líquido que “revela” imágenes y palabras, transformándolas e insertándolas en diferentes archivos. Cada sección proporciona una suerte de cuarto oscuro que resulta en un primer “positivo” de un conjunto de sombras/negativos.

La contanimación mediática también se manifiesta en el contenido explícito de los relatos narrados por cada medio. Las fotografías remiten a la historia del sultán Rajput King Sawai Jai Singh II, gobernante del reino de Amber, quien a fines del siglo XVIII hizo contruir observatorios monumentales en Jaipur y Delhi, de acuerdo con los principios del sistema ptolemaico combinados con ideas provenientes de antiguos manuscritos hindúes escritos en sánscrito. Cada observatorio está organizado como un conglomerado de instrumentos astronómicos arquitectónicos con los cuales era posible mapear el firmamento, medir el tiempo, y predecir eclipses y otros eventos celestiales.²⁶ Mientras los observatorios modernos básicamente son cámaras gigantes que fotografían el espacio sideral incesantemente, los observatorios de Jain Singh fueron más bien pensados como instrumentos de medición para poder “ver” y localizar las imágenes fotográficas producidas por la “cámara” natural del firmamento. Dichas “fotografías” naturales se manifiestan sobre todo como estrellas, cuyos destellos representan el rastro lumínico de algo que ya no existe pero cuya imagen continua viajando hacia nosotros en el tiempo. A pesar de que los observatorios de Singh no poseen la capacidad de fijar imágenes, es posible que Cortázar haya visto en ellos una manifestación del rasgo que para los surrealistas era definitorio de la práctica fotográfica: el gesto de enmarcar. Para ellos y otros vanguardistas, el marco era más que nada un significante de significación. Según Krauss, “[e]l marco anuncia que entre la parte de la realidad que fue separada y esta otra parte hay una diferencia; y que este segmento que el marco enmarca es un ejemplo de la naturaleza como representación, la naturaleza como signo”, de modo tal que vuelve visible la “escritura automática” del mundo, la producción ininterrumpida de signos naturales²⁷.

En la versión poética de la historia de los observatorios que construye Cortázar, en Singh coinciden la figura mitológica de Endymion, el primer astrónomo que al enamorarse de la luna es condenado a dormir eternamente con los ojos abiertos, es

26. Las fotografías en *Prosa* mezclan tomas del observatorio de Delhi con el de Jaipur, sin que aparezca indicado, y evitan tomas panorámicas que den cuenta de la disposición espacial de las construcciones arquitectónicas de cada sitio. Para información más detallada sobre el diseño y uso de los observatorios, se puede consultar VOLWAHSEN, Andreas. *Cosmic Architecture in India: astronomical monuments of Maharaja Jai Singh II*, 2001.

27. KRAUSS, Rosalind, “The Photographic Conditions of Surrealism”. *October*, 1981, p. 3-34.

28. CORTÁZAR, Julio. *Prosa del observatorio*, 1972, p.19.

decir, a permanecer suspendido en el mundo de los sueños, y la figura del poeta como descifrador de correspondencias secretas en la escritura del universo que celebrara Baudelaire (“Todo se responde, pensaron con un siglo de intervalo Jai Singh y Baudelaire, desde el mirador de la más alta torre del observatorio el sultán debió buscar el sistema, la red cifrada que le diera las claves del contacto”)²⁸.

Del lado de la prosa, hallamos el relato del ciclo vital de las ánguilas europeas (*Anguila, anguila*) peces de cuerpo alargado, cubierto de una mucosa que las vuelve muy escurridizas. De naturaleza catádroma, cada 18 años viajan masivamente desde los ríos que habitan hasta las aguas profundas del Mar Sargasso, atravesando 4000 kilómetros de distancia para lograrlo. Una vez allí machos y hembras se sumergen en las aguas oscuras del océano, a quinientos metros de profundidad, se aparean, desovan y finalmente mueren. Las microscópicas crías, llamadas leptocéfalos, retorman a través del mar durante tres años, formando un enorme y monstruoso cuerpo colectivo, de regreso a los ríos de donde partieron las anguilas adultas, dando comienzo nuevamente al ciclo vital del que forman parte. En el transcurso de su viaje, y como resultado del contacto químico con el agua, las anguilas pasan por un proceso de transformación (o “revelado”) que modifica tanto su estructura corporal como su apariencia, desde la transparencia invisible de los microscópicos leptocéfalos, pasando por el amarillo hasta llegar al color mercurio brillante de las anguilas adultas de 70 centímetros de largo. En la prosa de Cortázar, el ciclo vital de las angullas es equivalente al proceso de revelado e impresión a través del cual las imágenes “escurridizas” obtenidas por la cámara se vuelven fotografías. El hecho de que la imagen de la anguila se manifieste de manera diferente a través del tiempo debe haber llamado inmediatamente la atención de Cortázar, quien creía que el “momento decisivo” de la fotografía era el tiempo del revelado y no el de la captura de la imagen: “Los negativos pueden ser leídos por los profesionales, pero sólo la imagen positiva contiene la respuesta a esas preguntas que son las fotos cuando el que las toma interroga a su manera la realidad exterior”²⁹. La metamorfosis fotográfica de las anguilas puede leerse metafórica o metonímicamente. En el primer caso, el simil de la “anguila” instala del lado de la prosa el eco fotográfico de las estrellas que obsesionaban a Jai Singh y que lo convirtieron en poeta y en soñador. En tanto existe una semejanza entre ellos, la anguila *es* (como) una foto y por lo tanto *es* (como) una estrella. En la lectura metonímica, las correspondencias entre anguila, foto y estrella no se basan tanto en una relación de semejanza como en una de necesidad, en tanto las tres son parte y efecto de la naturaleza fotográfica del mundo.

29. CORTAZAR, Julio.
“Algunos aspectos del cuento”.
Cuadernos Hispanoamericanos,
1971, p. 419.

La pulsión autorreferencial de *Prosa* (otra tendencia en la que coinciden la duplicación fotográfica y la función poética)

explicita la lógica retórica de su sistema de traducción poético-fotográfica cuando explica a su lector:

Desde luego inevitable metáfora, anguila o estrella, desde luego perchas de la imagen, desde luego ficción, [...] que lo dicho sea, la lenta curva de las máquinas de mármol o la cinta negra hirviendo nocturna al asalto de los estuarios, y que no sea solamente dicho, que eso que fluye y converge o busca sea lo que es y no lo que se dice: *perra aristotélica, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad cuando otra esclusa empieza a abrirse en mármol y peces, cuando Jai Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila.*³⁰

30. CORTÁZAR, Julio. *Prosa del observatorio*, 1972, p.13.

Haciendo frente a la “perra aristotélica” de lo binario que defiende la racionalidad burguesa, la máquina traductora de *Prosa del observatorio* significa generando cadenas simultáneas de equivalencias que combinan elementos de los dos planos de significación que organizan su textualidad (cielo/mar, mármol/agua, Jai Singh/pescador, etc.) –cadenas en movimiento perpetuo en las que se destacan dos significantes maestros (anguila, estrella)–perchas semióticas de donde cuelgan la imagen fotográfica y la ficción poética.

El movimiento combinatorio de esa cadenas de equivalencias crea trayectorias espaciales virtuales que adjudican al dispositivo compositivo y semiótico de *Prosa del observatorio* la forma de la banda de Moebius, a la vez superficie y cuerpo escultural, con una sola cara y un solo borde tornados sobre sí mismos, pero que no es orientable y por lo tanto no permite, en sentido estricto, distinguir entre adentro y afuera:

tan simplemente anillo de Moebius y de anguilas y de máquinas de mármol, esto que fluye ya es una palabra desatinada, desarrimada, que busca por sí misma, que también se pone en marcha desde sargazos de tiempo y semánticas aleatorias, la migración de un verbo: discurso, decurso, las anguilas atlánticas y las palabras anguilas, los relámpagos de mármol de las máquinas de Jai Singh, el que mira los astros y las anguilas, el anillo de Moebius circulando sobre sí mismo, en el océano, en Jaipur.³¹

31. Ibidem, p. 11.

Dentro del circuito aporético del anillo de Moebius, anguilas, palabras, verbo, discurso, máquinas y astros fluyen y relampaguean en mundos paralelos contaminados por su doble imperfecto, sin encontrarse nunca de cara con él.

La asociación con la banda de Moebius excede la comparación para convertirse en el principio constructivo de *Prosa del observatorio* en tanto artefacto multimediático semiescultural. El diseño compositivo del libro remeda la disposición de la banda,

produciendo encuentros y desencuentros entre la superficie del texto escrito y la superficie de las imágenes, de modo que a veces quedan enfrentados entre sí desde páginas opuestas, y otras veces, permanecen aislados y separados del resto frente a una página en blanco. La sucesión visual que intercala las imágenes parciales de los observatorios dentro del libro, en combinaciones repetidas de 2 y 4 fotos sugiere no solo cierto orden matemático sino también un ritmo secuencial reminiscente del montaje cinematográfico y su desplazamiento en el tiempo. A pesar del efecto de desorientación que producen las tomas fragmentarias de los observatorios, reforzadas por el uso del zoom, encuadres restrictivos, o la eliminación del horizonte, una mirada más atenta comienza, después de un tiempo, a percibir la emergencia de un orden arquitectónico virtual, producto de las impresiones retardadas que deja el abrir y cerrar de ojos que supone pasar de una página a otra, de un texto a dos fotos, de una página en blanco a cuatro fotos, etc.. Ese orden se basa en la representación de dos formas arquitectónicas incompletas: la escalera discontinua y la mitad del círculo [Figura 6].

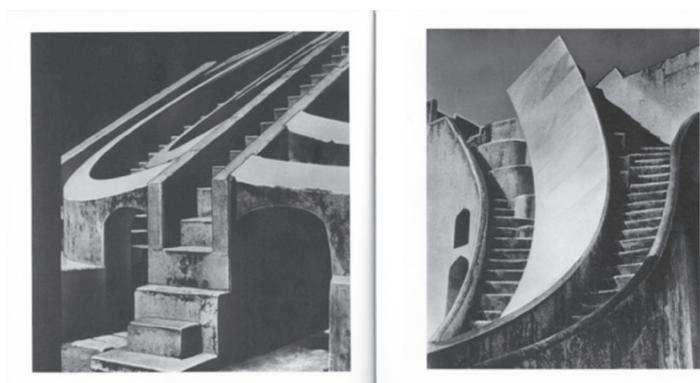


Fig. 6.

La aparición y desaparición alternada de fragmentos visuales de esas dos figuras da forma paulatinamente a un abanico rítmico y relativamente simétrico, reforzado por el orden sucesivo de la encuadernación. El efecto de montaje que genera espectralmente el movimiento del abanico sugiere la existencia de un rompecabezas virtual hecho de postimágenes o *afterimages*, que el inconsciente óptico del lector intentará resolver uniendo los pedazos dispersos de escaleras y círculos en el fondo de su retina. Esa ilusión óptica encuentra su doble en la imagen insertada en el centro mismo del libro, dividiéndolo en dos. Allí encontramos una foto panorámica del Misra Yantra [Figura 7], un instrumento astronómico monumental perteneciente al observatorio de Jantar Mantar en Delhi, compuesto de cinco instrumentos diferentes, cuya estructura arquitectónica evoca, espectralmente, el anillo de Moebius. Esa sería la iluminación dialéctica que produce la ceguera luminosa de *Prosa del observatorio*.

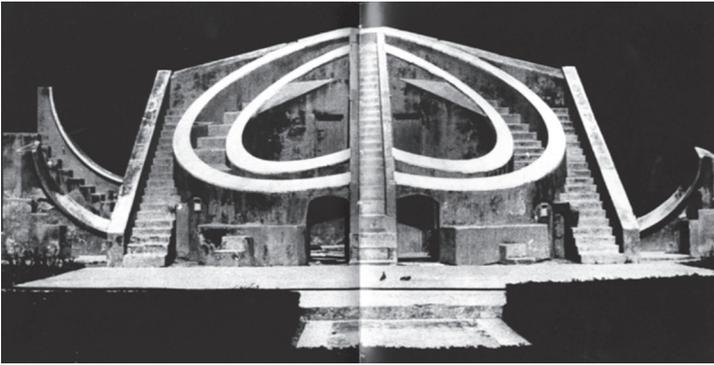


Fig. 7.

Referencias

- ALAZRAKI, Jaime. "Tema y sistema de *Prosa del Observatorio* de Julio Cortázar". *La Torre*. n 1.1, p. 92-110, 1987.
- AMSTRONG, Carol. *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Want, 1981.
- _____. *Image, Music, Text*. New York: Noonday, 1977.
- BENJAMIN, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". In: _____. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.
- BRYANT, Marsha (ed.). *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*. Newark, London: University of Delaware Press, Associated University Press, 1996.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Boston: MIT Press, 1997.
- CORTAZAR, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Cuadernos Hispanoamericanos*. n. 25, marzo 1971.
- _____. *Prosa del observatorio*. Barcelona: Editorial Lumen, 1972.
- _____. "Ventanas a lo insólito". In: *Papeles inesperados*. México: Alfaguara, 2009.
- DÁVILA, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- DERRIDA, Jacques. "The law of genre". *Critical Inquiry*. Vol. 7, n. 1, p. 55-81, 1980.

_____. *Athens Still Remains*. New York: Fordham University Press, 2010.

EDWARDS, Elizabeth y HART, Janice (eds.). *Photographs Objects Histories: on the materiality of images*. London: Routledge, 2004.

FERNÁNDEZ, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*. México: RM, 2011.

HENDERSON, Andrea K. “William Henry Fox Talbot: The Photograph as Memorial for Romanticism”. Disponible en: http://www.branchcollective.org/?ps_articles=andrea-henderson-william-henry-fox-talbot-the-photograph-as-memorial-for-romanticism. Acceso: 19 de junio 2016.

KRAUSS, Rosalind. “The Photographic Conditions of Surrealism”. *October*. Vol 19, p. 3-34, Winter, 1981.

MITCHELL, W. T. J., *Picture Theory*. Chicago y Londres: Chicago University Press, 1995.

PARR, Martin y BADGER, Gerry (eds.). *The Photobook. A history*, Vol I. Londres: Phaidon, 2004.

RUSSEK, Dan. “Verbal/Visual Braids. The photographic Medium in the Work of Julio Cortázar”. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. n 37 p. 71-86, Dec., 2004.

SCHWARTZ, Marcy y TIERNEY-TELLO, Mary Beth (eds.). *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

WOLFSON, Nathanael. *Anguilla anguilla: photographic knowledge and the life of eels in Julio Cortázar's Prosa del observatorio*. Manuscrito, p. 2.

VIDLER, Anthony. “Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture”. *Papers of Surrealism*. Issue 1, winter 2003.

VOLWAHSEN, Andreas. *Cosmic Architecture in India: astronomical monuments of Maharaja Jai Singh II*. Munich, London: Prestel, 2001.