

#20

LA IMAGEN Y EL ARCHIVO: FORMAS DE CONTACTO

Ana Porrúa

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET



Resumen || El presente trabajo recupera ciertos aspectos de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont para pensar modos de la imagen, sus resoluciones y sus cortes, a partir de las vanguardias históricas de 1920. En ambos casos trabajaremos sobre la relación imagen-visibilidad, a partir de ciertas disposiciones y modos de exhibición de los objetos y la naturaleza. Se analizará el contexto de la imagen lautremonsiana y sus relaciones con el discurso científico, y se postulará una lectura de la imagen como archivo en el sentido que le da a este término Foucault, como la ley que permite regular los enunciados.

Palabras clave || Imagen | Lautréamont | Vanguardia | Archivo | Gabinete de curiosidades | Colección

Abstract || This work looks back at certain aspects of Lautréamont's *Les chants de Maldoror* in order to reflect on the modes of the image —its resolutions and breaks— in the context of the modernist outlook of the 1920s. In both cases, the focus is placed on the relationship between image and visibility, based on certain dispositions, or modes of exhibition, of both objects and nature. The context of the Lautreamontian image will also be analyzed, as well as its associations with the scientific discourse of the time. The image will be read as an archive in the Foucauldian sense; that is, as the law that enables the regulation of statements.

Keywords || Image | Lautréamont | Modernism | Archive | Cabinet of curiosities | Collection

Resum || El present treball recupera certs aspectes de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont per pensar formes de la imatge i les seves resolucions, talls, a partir de les avantguardes històriques de 1920. En ambdós casos treballarem sobre la relació imatge-visibilitat, a partir de certes disposicions, maneres d'exhibicions dels objectes i la natura. S'analitzarà el context de la imatge lautremonsiana i les seves relacions amb el discurs científic, i es postularà una lectura de la imatge com arxiu en el sentit que dóna Foucault a aquest terme, com la llei que permet regular els enunciats.

Paraules clau || Imatge | Lautréamont | Avantguarda | Arxiu | Gabinet de curiositats | Col·lecció

0. Imagen y archivo: una propuesta

Este trabajo interrogará la cuestión de la imagen en el pasaje del siglo XIX al siglo XX, puntualmente a partir de la lectura que las vanguardias hacen de *Les Chants de Maldoror* de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, publicado por primera vez en 1869. Y más aún, focalizaremos la recuperación que estas hacen de una comparación: «Bello como [...] el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas» (Lautréamont, 2014, C.6: 236).

Cuando uno busca esta imagen en internet, la mención a Lautréamont suele estar elidida y la mayor parte de las entradas envían directamente a las vanguardias. En otras, el poeta francés aparece como un surrealista *avant la lettre* sin más explicaciones. Se instala, de este modo, una filiación, pero lo que esta continuidad oculta es el contexto de la imagen de Lautréamont, el lugar de donde salió este segmento para transformarse en el ejemplo más saliente de lo que será una imagen, ya no una metáfora, para las vanguardias históricas y sobre todo para el surrealismo.

Partiremos de la concepción de la imagen como montaje, como relación entre elementos sobre una superficie, tal como lo entiende Didi-Huberman, cuyo movimiento produce correspondencias inesperadas, «vínculos que la observación directa es incapaz de discernir» (2010, 16)¹. Desde allí, entonces, nos remontaremos al origen de la comparación, a su versión «completa», para revisar qué elementos se ponen en relación, cómo se encadenan, qué ordena los vínculos en *Les Chants*... Porque allí los objetos son el final de una serie, precedida por la «belleza» de partes del cuerpo, de órganos, de la anatomía humana y de lo animal. La apropiación de la imagen, como segmento que luego retomarán Breton y Soupault en la escritura de «Vous m'oubliez», transformando a Paraguas y Máquina de coser en dos personajes de un diálogo absurdo, en 1920, o sus resoluciones plásticas posteriores: «L'image d'Isidore Ducasse» (1933), de Man Ray, o «Machine à coudre aux parapluies» (1951), de Salvador Dalí, quien se queda solo con los objetos, con el final de una comparación más extensa. Lo que toma el primer plano desde aquel momento tiene la forma de un bodegón o naturaleza muerta (González Fernández, 2014: 147) absolutamente contemporánea: la naturaleza sustituida por los objetos, el soporte de los objetos como no lugar, como pura impertinencia y como superficie limpia.

La imagen, además, será abordada a partir de la imaginación que trama y por la que está atravesada, una imaginación de época que en *Les Chants de Maldoror* envía al archivo científico en términos amplios, a sus figuraciones, a sus discursos, a sus presupuestos. Y

NOTAS

1 | Sobre la imagen como modo de montaje en el surrealismo ver Porrúa (2015) y sobre la relación entre imagen y archivo, Porrúa (2017).

también a sus ordenamientos, porque todo archivo es «una escritura con sintaxis e ideología» (Didi-Huberman, 2007: 7). Por esta razón, hacia el final del trabajo recuperamos dos modos de la imagen, de la reunión de elementos heterogéneos y diversos, de la *dispositio* de un mundo: los gabinetes de curiosidades y la colección tal como la pensaron las vanguardias, que propondremos que responden a distintas lógicas, ya que en tanto en los primeros rige un principio de curiosidad que acumula y mezcla lo orgánico y los objetos, en las segundas se impondría un principio estético.

Pero volvamos ahora a la imagen lautreamonsiana. La lectura de *Les Chants de Maldoror* permite recuperar, como ya dijimos, un archivo científico: las menciones de los saberes de la medicina, la anatomía, la biología, la fisiología son constantes. Los cuerpos aparecen a partir de sus órganos, del funcionamiento de los mismos y, en el caso de los animales a partir de sus clasificaciones en género y especie, además de por sus rasgos. Por un lado, el peso de lo orgánico nos llevó a revisar dibujos de los catálogos de curiosidades, como el de Albertus Seba o el de Ambrosio Settala, láminas de manuales o enciclopedias de ciencias naturales, como *Encyclopédie d'histoire naturelle* (1850-1861) de Chenu, o *Histoire Naturelle des Champignons Comestibles et Vénéneux* (1883) de Sicard; láminas de libros de anatomía como *De Humani corpori Fabrica* (1543) de Andrés Vesalio o *Traité complet de l'anatomie de l'homme* (1830-1850) de Bourguery. Un archivo visual parecía activarse; no me refiero, por supuesto, al contacto de Lautréamont con esa bibliografía (aunque hay citas tomadas de algunos de estos textos) sino más bien a una serie de imágenes, más o menos contemporáneas, pero también antiguas para el propio Lautréamont, en las que encontramos modos similares de la visibilidad extrema de lo orgánico que en *Les Chants*.... Pero además de la visibilidad, el peso de lo científico en el poema en prosa de Lautréamont nos permitió pensar en otra forma del archivo, aquella que Foucault desarrolla en *La arqueología del saber* (1969), asociada no a los objetos o fuentes resguardadas en un espacio sino al orden de lo discursivo; porque el archivo, para Foucault, es «la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares» (1979: 219) y, en este sentido, habilita ciertas formas de aparición, ciertas figuras, regulaciones y movimientos de los enunciados. El archivo es para Foucault una especie de dispositivo que se aleja de la idea de totalidad y describe una cultura o una época dada para abrir nuestra propia diferencia. Por eso afirma que el análisis del archivo «comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita.» (1979: 222).

La relación de *Les Chants de Maldoror* con el archivo científico no es de absoluta obediencia. Es cierto que sus figuras perforan la lengua de la literatura, de la poesía en una serie de postulados singulares de la belleza, pero al mismo tiempo, el uso de la ironía y sobre todo la constitución de la imagen en el montaje, desplazan la positividad de sus enunciados². Es en este sentido que la imagen misma podría entenderse como un archivo que monta y desmonta el archivo científico.

La imagen surrealista, podríamos decir, abandona el archivo que hizo posible el poema en prosa de Lautréamont, lo silencia, a la vez que mantiene la operación de desajuste de la imagen lautreamonsiana: el salto de un enunciado a otro (de una cosa a la otra) que sigue haciendo pie en la diferencia, en la singularidad. De hecho, la noción de imagen que Breton incluye en el primer manifiesto del surrealismo de 1924, envía, aunque borrando la ironía, a un segmento de *Les Chants de Maldoror*:

Hablando de un modo general, resulta extraña la seductora tendencia que nos impulsa a investigar (para después expresarlas) las similitudes y diferencias que encierran, en el límite de sus propiedades naturales, los objetos más opuestos entre sí, y a veces los menos aptos, en apariencia, para ese género de combinaciones simpáticamente curiosas, que (palabra de honor) conceden amablemente al estilo del escritor que se da esta satisfacción personal, el imposible e inolvidable aspecto de un búho serio por toda la eternidad. Sigamos, por lo tanto, la corriente que nos lleva. (Lautréamont, 2014, C5: 221-22)

Hacia la misma época, un hombre, Pierre Reverdy, por lo menos tan aburrido como yo escribía:

La imagen es una creación pura del espíritu.

No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen, y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética... (Breton, 1965: 36)

1. El espectáculo orgánico

Vuelvo en este sentido a un momento de la poesía moderna («la orla del tiempo en nuestro presente»), aquel de las vanguardias, cuando deja de hablarse de metáfora y se habla de imagen, otra configuración del lenguaje³. Más específicamente al momento en que el dadaísmo y luego el surrealismo francés, Breton, Soupault o Aragon conocen *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, alrededor de 1917/1918. La precisión cronológica no importa tanto como la operación de corte que realizan sobre el poema en prosa de este último, e incluso sus derivas plásticas. Copio la serie segmentada a la que volveré luego:

NOTAS

2 | Para un panorama acerca del modo en que las discusiones sobre literatura mundial se expandieron hacia los estudios fílmicos, véanse los trabajos de Dudley Andrew (2004) y Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (2006).

3 | Martin Jay, analizando la recuperación surrealista de la imagen del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección, escribe: «La relación entre ambos objetos no es, hablando estrictamente, metafórica, porque aquí no opera el principio de analogía paradigmática encaminado a la creación de un símbolo unificado. Las imágenes tampoco extraen su significado mediante conexiones metonímicas establecidas en una cadena sintagmática, como en el caso de la prosa realista. En su lugar, su efecto inefable se produce por su propia resistencia a esos modos de significación tradicionales» (2007: 183-4).

Es bello como la retractilidad de las garras en las aves de rapiña, o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las heridas de las partes blandas de la región cervical posterior, o mejor como esa ratonera perpetua, que apresta de nuevo cada animal atrapado, que puede cazar sola infinidad de roedores, y funcionar hasta escondida entre la paja, y, sobre todo, como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas (Lautréamont, 2014, C.6: 236)⁴.

Por supuesto no pretendo escribir sobre Lautréamont, autor en que no soy una especialista. Me interesa en este caso revisar algo de la imaginación que se mueve en *Les Chants de Maldoror* —esa que Bachelard define como *activa*— que no debería ser dejada de lado para pensar el corte surrealista, cuando se quedan con la máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección. Sería imposible contar *Les Chants de Maldoror* (sería, además, necio) pero si intentáramos reponer el contexto de la imagen en ese extenso poema en prosa, dividido en seis cantos, que se publica por primera vez en 1869, en París y es inmediatamente censurado, razón por la cual sus lectores llegarán años después, podríamos decir que ese contexto está bajo el imperio del ojo: «ojos saturados de experiencia», «ojo feroz», «ojos hinchados y enrojecidos», «ojos abiertos», «ojos vengadores», «ojo reventado por un puntapié», «ojo salvaje», «ojos spleenizados» (en la traducción de Pellegrini), «ojo glacial», «ojo inyectado de sangre», «ojos terribles hundidos en las oscuras órbitas», «ojos despavoridos», «ojos relampagueantes», «los ojos ávidos de las ciencias naturales», «ojos monstruosos», por supuesto; «ojos inmóviles como de pescado».

Un ojo que debe ser imperiosamente cerrado: «Tenle vendados los ojos mientras tú desgarras su carne palpitante» (Lautréamont, 2014, C.1: 75)⁵, sobre el que se advierte: «Cierra los ojos, pues de no hacerlo, tu cara calcinada como la lava de un volcán caerá hecha cenizas en el hueco de mi mano» (2014, C.3: 155)⁶. Maldoror es lo que no debería verse y es, a la vez, lo excesivamente visible; podría decirse que en el poema se abre un arco que va de los «ojos curiosos» y los «ojos maravillados» que podrían ser tanto sujetos de la contemplación romántica como de los sentidos exacerbados del fin de siglo XIX a los ojos mutilados cuya escenificación arma la escena deleitosa del surrealismo en la primeras décadas del siglo XX, como en el *collage* de Max Ernst, *Cover for Repetitions* (1922), en el que aparece un enorme globo ocular atravesado por un hilo, o en la película *Un chien andalou* (1929), de Buñuel y Dalí, cuando el hilo se transforma en navaja que corta el ojo en un primer plano. Dos menciones especiales de *Les Chants...* permiten pensar en el acto de ver o no ver como ejercicio forzado, y de alguna manera, también, tal vez en un punto límite, como una acción brutal sobre el cuerpo; aquella en que Maldoror fantasea su poder sobre una niña que lo sigue por las calles: «Yo podría, cosiendo tus párpados con una aguja, privarte del espectáculo del universo» (C.2: 112)⁷ y la decisión de ver

NOTAS

4 | «Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retenu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et sur tout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!» Lautréamont, 1988, Ch.6, l: 462).

5 | «Bande-lui les yeux, pendant que tu déchireras ses chairs palpitantes» (Lautréamont, Ch.1: 52 y 54).

6 | «Ferme tes yeux; car, sinon, ton visage, calciné comme la lave du volcan, tombera en cendres sur le creux de ma main» (1988, Ch.3: 256).

7 | «Je pourrais, cousant tes paupières avec une aiguille, te priver du spectacle de l'univers» (Ch.2: 152).

todo el tiempo, del mismo personaje: «Para estar más seguro de mí mismo, una astilla mantiene separados mis párpados» (C.5: 211)⁸. Un exceso de visibilidad, tal vez, es el que hace oscilar el texto todo el tiempo entre los ojos cerrados y los ojos abiertos. Y lo que se ve no es solo el paisaje (los cementerios, el océano, las ruinas, al modo del romanticismo) sino más que nada procesos de degradación y de transformación asociados a lo orgánico, a la anatomía o la fisiología de los cuerpos humanos y animales: ahí están «las heridas de las partes blandas de la región cervical posterior» abandonadas por los surrealistas cuando retoman la imagen de *Les Chants...*; ahí está incluso una de las comparaciones de Lautréamont elegidas por Breton en su primer *Manifiesto surrealista*, de 1924, para explicar la conformación de la imagen surrealista que une azarosamente elementos disímiles: «Bello como la ley que detiene el desarrollo del pecho en los adultos, cuya propensión al crecimiento no es proporcional a la cantidad de moléculas que su organismo asimila». Ahí están, en esa estela, la mayor parte de las escenas de tortura y violación de *Les Chants...* con su sangre, sus excrementos; con sus arterias («Palparéis con vuestras manos ramas ascendentes de la aorta y cápsula suprarrenales»; C.6: 232)⁹, sus músculos, sus huesos y sus órganos. De tal modo que todo el tiempo estamos viendo «la conformación de su organismo» (C.5: 207) (el del hombre pelícano en *Les Chants...*, por ejemplo), o su destrucción, su deformación, como cuando Maldoror dice: «En mi nuca crece, como en un estercolero, un hongo enorme de pedúnculos umbelíferos» (C.4: 186-7)¹⁰. Lo orgánico es, de hecho, la arena de las metamorfosis.

En *Les Chants...* los animales proliferan, no solo porque están en el centro de los poemas, sino porque están inescindiblemente asociados a estas formas de lo orgánico y al despliegue de la imagen, a su movimiento. Las enumeraciones de *Les Chants...* hablan por sí mismas: «El águila, el cuervo, el inmortal pelícano, el pato salvaje, la grulla viajera, despiertos y tiritando, me verán pasar a la claridad de los relámpagos, espectro horrible y satisfecho. Ellos no sabrán lo que eso significa. En la tierra, la víbora, el ojo saliente del sapo, el tigre, el elefante; en el mar, la ballena, el tiburón, el pez martillo, la raya informe, el diente de la foca polar, se preguntarán qué significa esta derogación de la ley de la naturaleza.» (C.1: 87). Y a esta ya larga lista podría que agregarse el piojo, el águila, el pulpo, las arañas, el escarabajo, el cangrejo. Pero, además, luego está la especificación de las especies —el escarabajo estercolero, el cangrejo paguro— que produce una proliferación nominativa. La preponderancia de lo animal adopta distintas formas, pero en relación a la imagen podríamos destacar su relevancia como segundo término de la comparación (en un libro plagado de comparaciones). Entonces, «la desaparición de un ser humano sobre la Tierra» se produce «tan fácilmente como la de una mosca o una libélula» (C.5: 221), «esa cabeza calva» es «lisa como el caparazón de una tortuga» (C.4: 199), «legiones de pulpos

NOTAS

8 | «Pour être plus sûr de moi-même, un éclat de bois sépare mes paupières gonflées» (Ch.5: 398).

9 | «Vous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales» (Ch.6: 452).

10 | Citamos en francés el retrato casi completo de un proceso de metamorfosis de Maldoror, sobre el que luego volveremos: «Sur ma nuque, comme un fumier, pousse un énorme champignon, aux pédoncules ombellifères. [...]. Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair. Cependant mon Coeur bat. Mais comment battrait-il, si la pourriture et les exhalaisons de mon cadavre (je n'ose pas dire corps) ne le nourrissaient abondamment? Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, [...]. Sous mon aisselle droite, il y a un caméléon qui leur fait une chasse perpétuelle, [...] Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place: elle m'a rendu eunuque, cette infâme. Oh! si j'avais pu me défendre avec mes bras paralysés; mais, je crois plutôt qu'ils se sont changés en bûches. [...] Deux petits hérissons, qui ne croissent plus, ont jeté à un chien, qui n'a pas refusé, l'intérieur de mes testicules: l'épiderme, soigneusement lavé, ils ont logé dedans. L'anus a été intercepté par un crabe; encouragé par mon inertie, il garde l'entrée avec ses pinces, et me fait beaucoup de mal! Deux méduses ont franchi les mers, immédiatement alléchées par un espoir qui ne fut pas trompé. Elles ont regardé avec attention les deux parties charnues qui

alados, que de lejos parecen cuervos» (C.2: 145)¹¹. Incluso lo animal es término de comparación del pensamiento, «No es conveniente para ti que te fosilices en el caparazón cartilaginoso de un axioma que crees inmovible» (C.5: 204). El límite entre lo animal y lo humano es difuso; Maldoror asevera: «Nadie ha advertido todavía las arrugas verdes de mi frente, ni los huesos salientes de mi rostro demacrado, similares a las espinas de un pez de gran tamaño» (C.1: 80)¹², y todo parece volver hacia la forma animal, como los dos «hijos adolescentes vestidos de azul» de esa mujer convertida en enorme araña que se vuelven cisnes, en el Canto Quinto. Lo animal, por supuesto, es agente y fin de las metamorfosis en *Les Chants...* cuyo producto son figuras híbridas, dobles al menos. Este es el caso del hombre anfibio que Maldoror mira fascinado, o del hermafrodita; pero hay que decir también que él mismo fue un tiburón, un pulpo, se transformó (aunque en un sueño) en un cerdo, que en otra oportunidad viven, bajo una de sus axilas, una familia de sapos, y bajo la otra un camaleón.

Y qué son las metamorfosis. Están asociadas —las más de las veces— a figuras alegóricas que representan el Bien y el Mal, para decirlo rápidamente. Lo animal, además, agencia —como dije— las metamorfosis y estas son casi constantes en el libro. Maldoror, el maldito, se transforma en pulpo, tiene pies de cangrejo; además, procrea con un piojo dando lugar a un enorme depósito de piojos que distribuye por distintos puntos del mundo. Hay en *Les Chants...* un retrato que puede dar cuenta de estos procesos de contacto con lo animal llevados a la figuración de la imagen. Pero lo que más me interesa destacar es el peso de los procesos orgánicos, propios de las ciencias naturales o la anatomía. El discurso científico aparece en *Les chants...* de Lautréamont asociado a los procesos de metamorfosis, pero también a las operaciones de disección, la mutilación por corte, amputación, corrosión, succión. Y no solo por la mención de las partes del cuerpo por sus nombres, sino porque efectivamente Lautréamont está citando, a veces con comillas y a veces sin comillas. Lo que se ve es, también, eso que se describe científicamente; incluso el discurso científico está presente en la imposibilidad de ver: «que el pico del canario le roa eternamente el eje del bulbo ocular!» (C.6: 247)¹³, dice excitado Maldoror, usando esos signos de exclamación que por momentos funcionan desfondando la seriedad de lo que se enuncia. El contacto con lo animal, o directamente el alojamiento animal en el cuerpo humano, también produce un efecto sobre la mirada: «Es imposible que un escorpión haya fijado su residencia y sus afiladas pinzas en el fondo de mi órbita despedazada; creo más bien que son poderosas tenazas que trituran los nervios ópticos» (C.3: 155)¹⁴. Se trata, en este caso, de los ojos interferidos por lo animal y, entonces, de una mirada orgánica.

NOTAS

forment le derrière humain, et, se cramponnant à leur galbe convexe, [...] tandis qu'il est resté deux monstres, sortis du royaume de la viscosité, égaux par la couleur, la forme et la férocité. Ne parlez pas de ma colonne vertébrale, puisque c'est un glaive» (Ch.4: 334 y 336).

11 | «Et, quand je réfléchis sommairement à ces ténébreux mystères, par lesquels, un être humain disparaît de la terre, aussi facilement qu'une mouche ou une libellule» (Ch.5: 424); «cette tête chauve, polie comme la carapace de la tortue...» (Ch.4: 370); «pendant que des légions de poulpes ailés, ressemblant de loin à des corbeaux» (Ch.2: 232).

12 | «Il n'est pas utile pour toi que tu t'encroûtes dans la cartilagineuse carapace d'un axiome que tu crois inébranlable» (Ch.5: 378); «Nul n'a encore vu les rides vertes de mon front; ni les os en saillie de ma figure maigre, pareils aux arêtes de quelque grand poisson» (Ch.1: 64).

13 | «que le bec du canari lui ronge éternellement l'axe du bulbe oculaire!» (Ch.6, V: 492).

14 | «Il est impossible qu'un scorpion ait fixé sa résidence et ses pinces aiguës au fond de mon orbite hachée; je crois plutôt que ce sont des tenailles vigoureuses qui broient les nerfs optiques» (Ch.3: 256).

En este punto quisiera retomar el retrato arcimboldesco (ver cita 10) en el que cada parte del cuerpo de Maldoror es ocupada por otro organismo, un camaleón en una axila y una familia de sapos en la otra; los testículos colonizados por erizos, sus nalgas, por medusas. Y focalizar el comienzo de este extenso retrato-collage, precedido por una advertencia: «Pero ¿cómo podría latir si la podredumbre y las exhalaciones de mi cadáver (no atrevo a llamarlo cuerpo) no lo nutrieran abundantemente?». A la antelación del funcionamiento fisiológico habría que agregar que lo que se describe es un cuerpo/cadáver, y que este es, definitivamente, el soporte de las variaciones que fuerzan cualquier categoría o taxonomía. El cuerpo/cadáver es la mesa (él mismo la mesa de disección) de las transformaciones orgánicas y su retrato, articulado en un proceso de *ekfrasis*, la explicación o descripción de la metamorfosis, es a la vez el modo de constitución de la imagen, una retórica que se apega al organicismo, y otorga un carácter orgánico al lenguaje mismo.

2. Vaciar la mesa

La imagen en *Les Chants de Maldoror* recurre, efectivamente, al archivo científico. Las clasificaciones de los animales, por lo general, están extraídas textualmente de la *Enciclopedia de historia natural* del naturalista francés Jean-Charles Chenu, escrita entre 1850 y 1860, incluso aquellas que pertenecen a Buffon, a su *Historia natural*, como detectó Maurice Virou ya en 1955. Las citas textuales también pueden leerse en otra de las imágenes articuladas a partir del «bello como...»:

Bello como el vicio congénito de conformación de los órganos sexuales del hombre, consistente en la cortedad relativa del canal de la uretra, y la división o ausencia de su papel inferior, de modo que ese canal se abre a una distancia variable del glande en la parte baja del pene; o también como la carúncula carnosa, de forma cónica, surcada por arrugas transversales bastante profundas, que se levanta en la base del pico superior del pavo; o mejor todavía, como la verdad siguiente: «El sistema de las gamas, de los modos y de su encadenamiento armónico no descansa sobre leyes naturales invariables, sino, por el contrario, es la consecuencia de principios estéticos que han variado con el desarrollo progresivo de la humanidad, y que variarán todavía»; sobre todo, como una corbeta acorazada con torrecillas (Lautréamont, 2014, C.6, IV: 245)¹⁵.

Mientras que la primera cita pertenece a una memoria «recogida en el libro de Etienne-Frédéric Bouisson, *Tributo a la cirujía* de 1861; la segunda procede de nuevo de la *Enciclopedia* de Chenu [...] la tercera [...] de *La teoría fisiológica de la música* de Hermann von Helmholtz, traducida al francés en 1868; y la última y más breve surge probablemente de *Las maravillas de la ciencia* de Louis Figuier (1869)» (González Fernández: 160).

NOTAS

15 | «Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté relative du canal de l'urètre et la division ou l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que ce canal s'ouvre à une distance variable du gland et audessous du pénis; ou encore, comme la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon; ou plutôt, comme la vérité qui suit: «Le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore»; et surtout, comme une corvette cuirassée à tourelles!» (Lautréamont, 1988, Ch.6, IV: 486).

Los recorridos por los textos previos están hechos, así como también las indagaciones sobre la postura de Lautréamont en relación con la ciencia de la época, con el evolucionismo, con el positivismo. Tanto González Fernández como Claude-Pierre Perez y Behar coinciden en distinguir *Les Chants...* de *Los Cantos Modernos* de Maxime Du Camp, escrito alrededor de 1857, ya que este alaba los progresos de la ciencia desde un pensamiento ilustrado. También, en este mismo sentido, lo diferencian de los positivistas en sentido amplio. No seguiremos esta línea, suficientemente puesta en observación por la crítica; tampoco en relación con estos textos citados por Lautréamont, indagaré sus conexiones con el ocultismo, la Biblia o la literatura. Nuestra aproximación es mucho más sesgada y menos erudita.

Pensamos en otra relación de la poesía lautremonsiana con el archivo científico que podría indagarse a partir de su defensa del plagio, por un lado, y a partir de la imagen encadenada. Su idea del plagio, aparece bajo la forma del manifiesto en el poema «II» de *Poesías*: «El plagio es necesario. Está implícito en el progreso. Sigue de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por una idea justa» (2014: 283)¹⁶. Lo que se plagia en *Les Chants...* se incrusta en el poema, como veíamos, pero no está allí como fuente. Ciertamente se trata de citas, pero funcionan en un doble sentido: en principio como parte del archivo, como una formación discursiva de época —más allá de que algunos de los textos citados sean anteriores—. Y aquí es válida la diferenciación de Morey entre la biblioteca, que impone un saber unitario e interpretaciones que provienen de la tradición, y el archivo, que permite pensar en «los elementos a través de los cuales se articula un discurso» (2014: 195). Pero, además, la anatomía o la biología aparecen como término de la imagen, son un estadio de lo bello, y forman parte del montaje. La idea de progreso, que suponía plagiar y transformar, podría trasladarse el «progreso» de la imagen, que se articula a partir de la hiancia (del gran salto) que arma el pasaje de una zona discursiva a la otra.

Pero volvamos sobre la imagen. Lo que encadena, los adverbios, «también, mejor, sobre todo» (*encore, plutôt, surtout*), se repiten como signos de una hilación. Estos eslabones unen lo desigual, pero además proponen —tal vez irónicamente—, cada vez, la apertura de otra zona discursiva, de otra zona de la imaginación que enmascara una mayor exactitud. Este movimiento de la imagen no solo propone un sistema analógico inusual (demencial, podría decirse), un rostro «bello como la flor del cactus», o «como los dos largos filamentos tentaculiformes de un insecto, o mejor, como una inhumación apresurada» sino que se despliega orgánicamente. Bello «como la ley de reconstrucción de los órganos mutilados» (C.5: 207)¹⁷ leemos y no puedo evitar traducir casi textualmente esa

NOTAS

16 | «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase de'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste» (1988: 578).

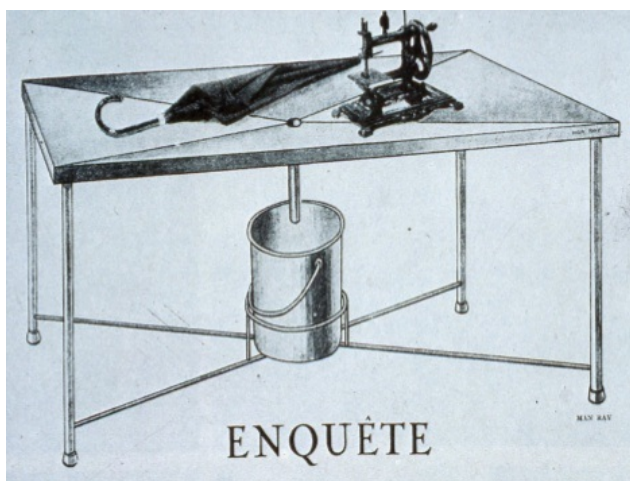
17 | «Avec quelle satisfaction de n'être pas tout à fait ignorant sur les secrets de son double organisme, et quelle avidité d'en savoir davantage, je le contemplais dans sa métamorphose durable! Quoiqu'il ne possédât pas un visage humain, il me paraissait beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d'une insecte; ou plutôt, comme une inhumation précipitée; ou encore, comme la loi de la reconstitutions des organes mutilés; et surtout, comme un liquide éminemment putrescible!» (Ch.5: 388).

imagen que procede por *corte* para hablar del corte y por adhesión que es la vez transformación, para hablar de lo cortado y también de lo que se regenera o entra en un proceso de metamorfosis. En este sentido, uno podría rearmar una relación con el evolucionismo, con los principios de adaptación y supervivencia de las especies; aunque más que volver sobre el rasgo común, la imagen, al dividirse y encadenarse trabaja sobre la más absoluta diferencia. La imagen se mueve velozmente, como los procesos de corrosión, de asesinato y de tortura en *Les Chants de Maldoror*. Y el encadenamiento pasa de manera rápida también, de un archivo (el científico) a su interrupción. De la anatomía humana a la animal y de allí a «una verdad», la de la armonía musical y de allí a «un corbeta acorazada de torrecillas». ¿Cómo llega la comparación cuyo *incipit* ya es la pura diferencia a una corbeta? ¿Cómo de las llagas en los músculos cervicales, o las garras de las aves rapaces a una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección? En el poema aparece todo el tiempo la mención de la ley natural y la que rompe la naturaleza: allí emerge lo monstruoso del «organismo doble» del hombre pelícano, el hombre anfibio o del mismo Maldoror. El monstruo es, como dice Foucault, lo que rompe con la cadena de la continuidad establecida por el fósil; es la catástrofe; pero como dice Giorgi el cuerpo del monstruo también trae «un saber positivo: el de la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase» (2009: 323). La imagen lautremonsiana, como los personajes del poema, tiene diferentes grados de monstruosidad, es —en un punto— una imagen patológica que, como tal, funciona en cuanto anomalía y da vuelta todas las clasificaciones. Porque, en algunas de las imágenes encadenadas, el discurso científico también es limado por el resto de los elementos, ya que todas las instancias —cada salto— son términos de comparación igualmente válidos, “positivos”.

Breton incluye en el primer *Manifiesto surrealista* (1924) una lista de imágenes de distintos poetas —Robert Desnos, Louis Aragon, Roger Vitrac, él mismo— que abre con dos citas de Lautréamont; una, ya mencionada, es parte de la serie «bello como» y está en la estela de las imágenes orgánicas, científicas —«Bello como la ley que detiene el desarrollo del pecho en los adultos»¹⁸ pero hay ya aquí un gesto de sustracción, porque el primer término de la comparación, «El buitro de los corderos», está elidido y además, porque dispone antes, como primer imagen de la lista, otra cita de Lautréamont, de *Les Chants...* que podría incluirse en una serie más tradicional, «El rubí de la champagna» (Breton, 1965: 54). Las representaciones plásticas surrealistas —la de Man Ray, la de Dalí, ya mencionadas— funcionan todas como modos de limpieza.

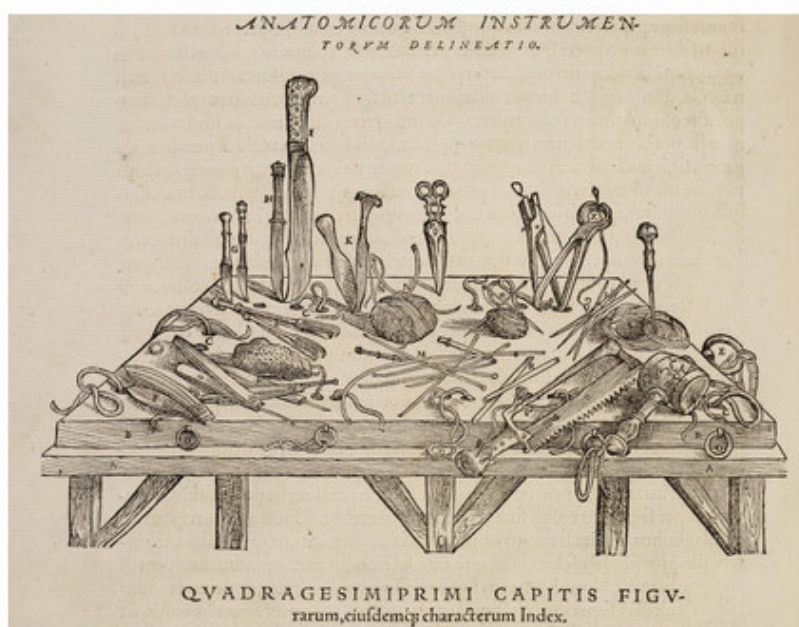
NOTAS

18 | Nos referimos a la siguiente imagen: «Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître, [...]. Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère. [...]. Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme [...]» (Lautréamont, 1988, Ch.5: 394).



Man Ray. «L'Enigme d'Isidore Ducasse», 1920

Si bien es cierto que en *Les Chants de Maldoror* el personaje mutila y corta siempre con una navaja, «un cortaplumas americano» (*canif américain*) (comparada con una hidra de acero), con «un cuchillo de hoja acerada», o «un puñal de hoja cuatro veces triple», la acumulación de los cuerpos que pueden cortarse, lo vivo (las llagas en los músculos cervicales, las garras, etc.), atrae la imagen de una mesa como la de Vesalio, más primitiva, imagen que se hace aún más fuerte en la disección de la «desventurada niña», en manos de Maldoror en el Canto Segundo de *Les Chants...*, una vez que fue violada y asesinada.



Mesa de instrumentos anatómicos, en *Humani corpori Fabrica* (1543) de A. Vesalio

Se trata, entonces, de una verdadera lección de anatomía, que impone su espectacularidad tradicional, aquella que impactaba sobre el ojo de los expertos, pero, también, del público en general. Además, como ya dijimos, es esta relación con lo orgánico lo que hace posible pensar, también, en el movimiento de la imagen, como incorporación del archivo científico, que será el que permita que la monstruosidad, la mutilación de los cuerpos o su corrosión, e incluso las metamorfosis puedan enunciarse, aun más allá de lo enunciable¹ y lo que habilita la emergencia de un modo de visibilidad. La operación del surrealismo, en este ejemplo concreto, es la de *tabula rasa*, la de inicio, tal vez, de otro archivo y otra forma de la imagen que archiva aquello que es enunciable y visible en una época.

En este punto querría pensar muy brevemente en el modo de relación de los elementos de la imagen surrealista, porque mientras Foucault plantea que no es más importante la máquina de coser o el paraguas que la mesa de disección, en tanto el verdadero soporte de la imagen es la lengua misma, Didi-Huberman recupera la noción baudeleriana de correspondencias, la del simbolismo, e incluso va hacia Goethe y sus afinidades electivas²⁰, para proponer un movimiento de la imaginación, de la *imago*, de relaciones múltiples y variables. En cuanto al funcionamiento estricto de las imágenes encadenadas, podría decirse que se produce como derivación a partir de un término anterior, de un clisé, de un detalle (Riffaterre, 1983). El resultado no es el del despliegue de lo homogéneo, por cierto, sino el de la proliferación onírica (a veces ensoñada) de lo distinto. En ambos casos se trata de una imagen no mimética, y tal vez, si seguimos las consideraciones de Martin Jay sobre el surrealismo, en ambos casos hay un impulso de trascendencia, una figura de visionario (2007: 181), aunque con diferentes clivajes. La pregunta que dejo abierta por el momento, y que surge de la lectura de *Les Chants de Maldoror* es si con la desaparición de lo orgánico de la mesa surrealista, ese sistema lábil, azaroso, de yuxtaposición de elementos, no se convierte en una mecánica, en un método.

3. Órdenes posibles

Más allá de los discursos de la ciencia, si tuviésemos que relacionar el tratamiento de lo orgánico en *Les Chants...* con una de sus formas de exposición podría pensarse en los gabinetes de curiosidades. Asociados sobre todo a las figuras de los naturalistas, datan del renacimiento y el barroco, siglos XVI y XVII, y son considerados los antecedentes de los museos de ciencias naturales (Pomian 2002; Blom, 2013). Lo que nos interesa de los gabinetes es que, aún cuando comúnmente se separaban en tres órdenes, *animalia*, *vegetalia* y *mineralia* solían incluir no solo lo que podría

NOTAS

19 | En términos de tradición podría decirse que lo que hace esa primera persona que narra en el poema, es abrir la boca más allá de lo enunciable, pero debemos considerar que esta era ya la boca del Marqués de Sade, que escribió su obra en el siglo XVIII aunque solo algunos de sus libros habían sido publicados al momento de aparición de *Les Chants* (1869).

20 | Sobre el soporte en esta imagen dice Foucault, en el «Prefacio» a *Las palabras y las cosas*: ««Mesa» en dos sentidos superpuestos: mesa niquelada, ahulada, envuelta en blancura, resplandeciente bajo el sol de vidrio que devora las sombras —allí, por un instante, quizá para siempre, el paraguas se encuentra con la máquina de coser—; y cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias —allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio» (3). Por su parte, Didi-Huberman, en *Atlas*, distingue la mesa del cuadro. La primera, dice es «el soporte de encuentro que define a la propia mesa como el recurso de bellezas, o de conocimientos (conocimientos analíticos, conocimientos por corte, reencuadres o “disección”) nuevos» (2010: 19). El cuadro, en cambio, es para Didi-Huberman lo que cierra, lo que instaura una idea de totalidad, de lo inmóvil, mientras que la mesa (recordemos que está hablando del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg) será el dispositivo que habilita nuevas posibilidades, nuevas multiplicidades y configuraciones siempre nuevas, a la vez que instala la heterogeneidad temporal y espacial.

estabilizarse en una categoría sino también, junto a los animales embalsamados, por ejemplo, el muñeco diabólico autómatas de la colección de Settala (1600-1680), tejidos fósiles o criaturas nonatas en frascos de formol, como se ve en un grabado de *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri* (1734), el catálogo de Albertus Seba, «Miembros masculinos con los testículos y las matrices de las mujeres convertidos en piedra. Una cáscara de limón que se convirtió en piedra. Un riñón petrificado. Un rollo de piedra», en el *Catálogo de cosas raras* de Pierre Borel (1649). La referencia es casi siempre al mundo de lo orgánico, de allí provienen sus piezas, y en ese contexto, la aparición de lo extraño (aquello que imanta la curiosidad) no es una excepción. Pero, además, tal como se ve en los grabados, los gabinetes cubren todos los espacios, laterales y superiores, con piezas de la colección; no parecen responder a un orden de exposición que cataloga sino más bien a una multiplicidad. La ley es el abigarramiento, y en ese sentido —además de por los elementos que reúnen— adquieren un carácter bizarro. Este tipo de visibilidad y de materia se propone en *Les Chants de Maldoror*; el ejemplo más concreto, más afín, es tal vez el de las metamorfosis, el del contacto con lo animal, como ya hemos visto. La hibridación es exagerada. Las transformaciones —como la imagen— proceden de la naturaleza y el límite entre esta y los sujetos se desdibuja todo el tiempo entre el deseo y la guerra.



Gabinete Ferrante Imperato, *Dell'istoria naturale*, 1599

La imagen surrealista, al menos en el corte que hemos visto de la comparación de Lautréamont responde, creo, a otra *dispositio* que asociamos con la colección. En principio porque los elementos de una colección están separados de su contexto de procedencia; en esa elección se diseña un nuevo conjunto de figuras singulares que se corresponden desde ciertos principios. Si cotejamos la colección de André Breton con los grabados de los gabinetes de curiosidades

podríamos destacar al menos dos cualidades, un universo ordenado en términos estéticos, equilibrado, sopesado: lanzas africanas, máscaras y piezas del arte de Oceanía y Australia, junto a obras de Picabia o Joan Miró.



Colección André Breton (selección), expuesta actualmente en el Centro Pompidou, París

Es James Clifford quien analiza la apropiación que las vanguardias hacen de las piezas africanas, como las máscaras, abandonando (en el museo de arte) toda mención a su valor de uso, o a su significado religioso, por ejemplo. Así, como dice Krzysztof Pomian (1984), los coleccionistas se transforman en guardianes de tesoros que, paradójicamente, pueden convertirse en objetos públicos. Y agrega que su única finalidad parece ser la de ser mirados. Pero además aclara que, a partir del siglo XVIII, los negociantes de arte comienzan a hacer pesar su juicio sobre las colecciones y establecen jerarquías entre unas y otras (Pomian, 2002: 136). Tal vez esta operación podría revisarse en relación a los artistas de vanguardia que no solo renuevan el museo de arte, sino que habilitan nuevas relaciones entre objetos y culturas, tal como lo describe Clifford en su análisis de la muestra «Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad entre lo tribal y lo moderno» (MOMA, 1984):

Los objetos «tribales» [...] Son viajeros: algunos vienen del folklore y de museos etnográficos en Europa, otros de galerías de arte y colecciones privadas. Han viajado en primera clase al Museo de Arte Moderno, cuidadosamente embalados y asegurados por sumas importantes. Los anteriores alojamientos han sido menos lujosos: algunos fueron robados, otros «comprados» por una bagatela por administradores coloniales, viajeros, antropólogos, misioneros y marineros en puertos africanos. Estos objetos no occidentales han sido a su turno curiosidades, especímenes etnográficos, creaciones de arte mayor. Después de 1900 comenzaron a aparecer en mercados de pulgas europeos, moviéndose desde allí entre los estudios de vanguardia y los

apartamentos de los coleccionistas. Algunos llegaron a descansar en los sótanos sin calefacción de «laboratorios» de museos de antropología, rodeados de objetos de la misma región del mundo. Otros encontraron extraños compañeros de ruta, iluminados y rotulados en extrañas cajas de exhibición. Ahora en la calle 53 Oeste se entremezclan con obras de maestros europeos: Picasso, Giacometti, Brancusi y otros (Clifford, 1984: 229).

Dos formas de visibilidad, aunque la denegación de la mirada, el ojo enucleado, arrancado, cortado también está en el centro del ideario del surrealismo, valdría la pena seguir preguntándose qué queda de la imagen lautremonsiana en la operación de la vanguardia; qué queda de ese mundo que habilitaba la contemplación romántica de la naturaleza y la observación científica naturalista, pero ponía ambas en crisis. Pensada como orgánica, como un organismo, la imagen de *Les Chants...* tiene un pie en el pasado, un pie fuerte en el presente y está pegando el salto, volando o nadando hacia el futuro al entregarle a los surrealistas las torrecillas de una corbeta o una máquina de coser y un paraguas (después de todo, dos objetos típicos de la vida moderna) sobre una mesa de disección.

Bibliografía citada

- ADORNO, T. (2003 [1974]): «Retrospectiva sobre el surrealismo» en *Notas sobre literatura, Obra completa I 1*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid: Akal, 99-103.
- BACHELARD, G. (1989): *Lautréamont*, Maria Isabel Braga (trad.), Lisboa: Litoral edições.
- BÉHAR, H. (1990): «Beau comme une théorie physiologique», *Cahiers Lautréamont*, 15-16, 51-55.
- BLANCHOT, M. (1990): *Lautréamont y Sade*, México: FCE.
- BLOM, P. (2013): *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona: Anagrama (epublico).
- BRETON, A. (2001): *Manifiestos del surrealismo*, traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta.
- BRETON, A. y SOUPAULT, P. (1922): «Vous m'oubliez. Sketch», *Littérature*, 4, 1 de septiembre, <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/4ns/index.htm>>, [12/ 11/2015].
- CLIFFORD, J. (1995): «Sobre el surrealismo etnográfico» y «Parte 3. Colecciones» en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Carlos Reynoso (trad.), Barcelona: Gedisa, 1995, 159-188 y 227-300.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007): «El archivo arde», traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata, <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>>, [06/10/2017], a partir de «Das Archiv brennt» en Didi-Huberman, G. y Ebeling, K. (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlin: Kadmos, 7-32.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010): «Dispar(at)es “Leer lo nunca escrito”» en *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: MNCERS, 14-58.
- FOUCAULT, M. (1968 [1966]): «Prefacio», *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), Buenos Aires: Siglo XXI, 1-10.
- FOUCAULT, M. (1979 [1969]): *La arqueología del saber*, Aurelio Garzón del Camino (trad.), México: F.C.E.
- GIORGI, G. (2009): «Políticas del monstruo», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, 227 (abril-junio), 323-329.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, F. (2014): «Coser y cantar: la mesa de disección geométrica de Lautréamont», *Revista Signa*, 23, 143-174.
- HOLMES, R. (2012 [2008]): *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo*, Madrid: Turner.
- JAY, M. (2007 [1993]): *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal.
- LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse) (2014): *Obras completas*, traducción y prólogo de Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta.
- LAUTRÉAMONT (1988): *Obra completa*, edición bilingüe, traducción de Manuel Álvarez Ortega, prólogo y notas de Maurice Saillet, Madrid: Akal bolsillo.
- MOREY, M. (2014): *Escritos sobre Foucault*, México: Sexto Piso.
- POMIAN, K. (1984): «Colecção», *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1. Memória – História, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- POMIAN, K. (2002): «Coleccionistas, aficionados y curiosos. París y Venecia, 1500-1800» en Torres Septién, V. (comp.), *Producciones de sentido: el uso de las fuentes en la historia cultural*, México: Universidad Iberoamericana, 133-202.
- PEREZ, CLAUDE-PIERRE (2000): «“Dans la lumière même de l'Apocalypse”: Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror*», *Litterature*, 117, 38-52.
- PORRÚA, A. (2015): «El movimiento de lo visible: imagen y caligrafías poéticas», *Estudios curatoriales*, 3(4), <http://untref.edu.ar/rec/num4_dossier_4.php>, [12/04/2018].
- PORRÚA, A. (2017): «La imagen y el archivo del pasado en presente» en Porrúa, A. (comp.), *Coreografías críticas. Leer poesía / Escribir las lecturas*, La Plata: Edulp, 101-120, <<http://www.editorial.unlp.edu.ar/articulo/2018/5/16/coreografias>>, [12/04/2018].
- RIFFATERRE, M. (1993 [1978]): *Sémiotique de la poésie*, Paris: Éditions du Seuil.