

Imágenes en fuga/palabras volanderas: tarjetas postales de René Magritte y Nicanor Parra

Liliana Ramos Collado
Universidad de Puerto Rico

Resumen:

Este ensayo atiende la "práctica postal" como medio de trabajo artístico de los artistas tardomodernos René Magritte y Nicanor Parra, y cómo ambos artistas recurren a la tarjeta postal como dispositivo artístico-sociopolítico. Magritte es careado con las propuestas de Jacques Derrida sobre la tarjeta postal en su libro homónimo, mientras Parra es puesto a conversar con el concepto teórico de "campo expandido" introducido como herramienta crítica por Rosalind Krauss en 1979. Se exploran las similitudes y diferencias en la configuración y el uso de la tarjeta postal según los modos de producción de Magritte y Parra, sus expresiones teóricas, cuestiones de materialidad o inmaterialidad de sus obras respectivas, sus búsquedas sociales, políticas y conceptuales, y la adhesión (o falta de ella) de cada uno a movimientos artísticos/políticos, teniendo en cuenta que ambos retan el uso comercial de la postal turística.

Palabras clave: René Magritte - Nicanor Parra - tarjeta postal - dispositivo - Artefactos - La Carte d'après Nature - surrealismo - campo expandido - parodia

Abstract:

This essay delves into the "postal practice" of late-modern artists René Magritte and Nicanor Parra as a means to develop artistic work, and into how both artists resort to the postcard as an artistic-sociopolitical "apparatus". Magritte is analyzed vis à vis Jacques Derrida's concept of the postcard in his book of the same title, while Parra is analyzed within the context of the "expanded field" proposed as a critical tool by Rosalind Krauss in 1979. The essay explores similitudes and differences in the configuration and use of the postcard according to the means of production of each artist, their respective theoretical angles, their social, political and conceptual points of view, and their particular adhesion (or lack of it) to artistic/political movements, bearing in mind that both artists challenge the commercial use of the tourism postcard.

Keywords: René Magritte - Nicanor Parra - postcard - apparatus - Artifacts - La Carte d'après Nature - surrealism - expanded field - parody

Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition... Un mot ne sert parfois qu'à désigner soi-même... Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent...Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image...Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité... Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images...On voit autrement les images et les mots dans un tableau... Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui... Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises... Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images de choses vagues ... o bien le contraire.¹

René Magritte, « Les Mots et les images », *La Révolution surréaliste*, 1929.

Este ensayo explora por qué y cómo dos importantes artistas tardomodernos —René Magritte y Nicanor Parra— aprovechan la tarjeta postal como dispositivo² artístico-sociopolítico.

Atendiendo las enormes diferencias entre estos creadores en cuanto a sus prácticas artísticas, modos de producción, expresiones teóricas, relación con la materialidad o inmaterialidad de sus obras, búsquedas sociales, políticas y conceptuales específicas, y adhesión —o falta de ella— a ciertos movimientos artísticos, los dos retan la tarjeta postal como medio de trabajo: la fuerzan a perder su “inocencia” comercial-turística para lanzarse a un replanteamiento formal que Magritte convierte en un arma táctica de expresión pictórica, y que Nicanor Parra trastrueca en un artefacto verbal-visual de fuerza política.

El encuentro entre elementos y modos de hacer relacionados con lo que pudiera llamarse la “práctica postal” de estos gigantes del siglo XX es, en sí, fascinante pues se trata de una coincidencia literal: ninguno de ellos estuvo al tanto de lo que el otro estaba haciendo. Los proyectos pseudo-dadaístas de Magritte y Parra se solapan en 1952: Magritte lanzó la última de sus revistas, titulada

¹ “Una imagen puede tomar el lugar de una palabra en una proposición...Una palabra a veces sólo sirve para designarse a sí misma... Un objeto encuentra su imagen, un objeto encuentra su nombre. Ocurre entonces que la imagen y el nombre de ese objeto se encuentran... A veces el nombre de un objeto ocupa el lugar de una imagen... Una palabra puede tomar el lugar de un objeto en la realidad... En un cuadro, las palabras son de la misma substancia que las imágenes... Cuando las imágenes y las palabras están en un cuadro, uno las ve de otra manera... Un objeto nos hace suponer que hay otros objetos detrás de él... Las figuras vagas tienen un significado tan necesario, tan perfecto como las precisas... A veces, los nombres escritos en un cuadro designan cosas precisas, y las imágenes cosas vagas... o bien lo contrario.” “Las imágenes y las palabras”. “Les mots et les images” (Magritte 2009: 60-61). Todas las traducciones de las citas en francés, en este artículo, son propias.

² En el sentido que Giorgio Agamben otorga al término: “Llamaré ‘dispositivo’ literalmente a cualquier cosa que de alguna forma tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar o asegurar los gestos, las conductas, las opiniones, o los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no sólo las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, los confesionarios, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas (cuyo vínculo con el poder es en cierto sentido evidente), sino también el bolígrafo, la literatura, la agricultura, los cigarrillos, la navegación, los ordenadores, los teléfonos móviles, y —por qué no— el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos —uno en el cual hace millones y millones de años un primate cometió la torpeza de dejarse capturar, probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que enfrentaría”. Todas las traducciones de las citas del italiano, en este artículo, son propias.

La Carte d'après Nature, objeto modesto, casi rudimentario, que él mismo describía como pequeño e infrecuente, la mayoría de cuyos números consistía en apenas una tarjeta postal ilustrada, mientras otros eran folletos que contenían breves artículos de tema diverso y encuestas temáticas al modo de las revistas surrealistas. Podemos considerar *La Carte d'après Nature* un proyecto de “arte correo” o *Mail Art*, como se conoció eventualmente en los Estados Unidos en la década de 1970.

Simultáneamente, en 1952 y en este lado del globo, Nicanor Parra, en colaboración con Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn, entre otros, llevaron a cabo *El Quebrantahuesos*, una serie de pasquinadas de papel de periódico en Santiago de Chile en las cuales, usando estrategias dadaístas como el collage letrístico y el fotomotaje, cuestionaban, mediante la burla y el absurdo, el estado político de la prensa chilena.³ Vale señalar que, en 1952, Parra estaba probablemente dando los últimos toques a su epocal *Poemas y antipoemas*, publicado en 1954. Los modos de expresión verbal del poemario guardan estrecha relación con el caos heurístico del *El Quebrantahuesos*. Casi veinte años después, Parra recurre a la tarjeta postal para divulgar, dentro de una caja, sus *Artefactos* (1972), en cuyas cartulinas escribirá *slogans* sucintos, algunos acompañados de imágenes, todos con un ímpetu reciamente político, atravesados de ironía mordaz, con viejas y nuevas máximas, parodias de anuncios comerciales, y otros ataques al “buen decir”. Sobresalen el desaliño del trazo manuscrito, el uso errático de la superficie de cartulina, la tipografía a veces tipo Dadá, el casamiento improbable de imagen y texto y, en general, el humor negro, en ocasiones siniestro, de los mensajes, en la misma onda de muchas frases de los antipoemas, todo ello producido en formato de tarjeta postal.

Estos dos artistas han sido plenamente conscientes de que trabajan a contrapelo de la tarjeta postal tradicional, a veces parodiando su ángulo comercial. Será el choque entre la tarjeta postal comercial y la tarjeta que podemos llamar “artística” lo que nos permita dramatizar la peculiaridad específica de sus distintas estrategias.

1. El mundo entero parcelado en pequeñas cartulinas

Las manifestaciones particulares de la tarjeta postal en manos de Magritte y Parra distan astronómicamente del uso normal y mayoritario de este dispositivo de correos. Si bien he recibido y enviado tarjetas postales desde niña, fue leyendo —en 1977— la introducción a *On Photography*, de Susan Sontag, cuando por primera vez comprendí las malversaciones e ironías de este medio *light* de comunicar visualmente mediante una foto en cartulina reproducida *ad nauseam*. Narra

³ Ver “El Quebrantahuesos”, en revista *Manuscritos*, núm. 1/1975, pp. 2-25.

Sontag que, en el filme de Jean-Luc Godard, *Les Carabiniers* (1963), dos campesinos lumpenizados —¡Miguel Ángel y Ulises!— se enlistan en el ejército, van a la guerra, y cuando regresan “triumfales” a casa, en vez de un botín de riquezas, traen una enorme valija llena de cientos de tarjetas postales con imágenes de “Monumentos, Tiendas por Departamentos, Mamíferos, Maravillas de la Naturaleza, Métodos de Transporte, Obras de Arte, y otros tesoros clasificados del mundo entero” (Sontag 1977: 3).⁴

La mezcla temática de lo formal y lo comercial, el arte y la naturaleza, los animales y los medios de transporte nos plantea un mundo heteróclito al cual la fotografía ha abierto un lente objetivo que acepta la imagen de cualquier objeto, escena o circunstancia. Testimoniar el mundo sin jerarquías de valor o importancia es el regalo que nos hace la fotografía. Por su parte, la tarjeta postal le ahorra al entusiasta el acto de crear la foto: basta dar vuelta a la percha rotatoria en cualquier comercio y ya tienes en mano, como quien dice, “el mundo entero” representado en cartulinas baratas que puedes enviar por correo o, simplemente, coleccionar... como lo hicieron Miguel Ángel y Ulises.

Al colocar la experiencia de los campesinos de Godard en la primera página de su libro revolucionario, Sontag subraya, no la pujanza de la fotografía como medio para capturar lo circundante, sino la forma en que el comercio de fotos ha aprovechado la existencia de este medio simple para cosificar —y banalizar— aquellas vistas cuya transformación en tarjeta postal puede ser provechosa comercialmente, fórmula característica de la postal turística. La facilidad de reproducir tarjetas postales en grandes cantidades crea, desde finales del siglo XIX, un enorme depósito “testimonial” de lo que está “allá”, lejos del alcance —o de la mirada— del ciudadano común, pero que goza, al igual que la fotografía, de un sólido y dilatado valor veritativo⁵ que nos localiza en la emergente vida moderna del entresiglo.

Si bien hay un aire cursilón en las tarjetas postales desde su primicia y una obvia miniaturización de las instancias del mundo, el público que las recibió o adquirió encontraba en ellas un cada vez más arraigado sentido de acceso a la “totalidad” de lo real. En aquellos tiempos de cambios radicales gracias a las nuevas tecnologías que ya habían comenzado a verse en las “Exposiciones Mundiales” de finales de siglo, la fotografía como medio y las tarjetas postales como

⁴ Susan Sontag. “In Plato’s Cave”, *On Photography*. Todas las traducciones de las citas en inglés, en este artículo, son propias.

⁵ Existe una enorme bibliografía sobre la cada vez más sutil polémica entre “fotografía” y “realidad”. Aquí las referencias a algunos textos que albergan puntos esenciales sobre el discurso fotográfico desde este punto de vista, y cuya ficha completa se encuentra en la bibliografía al final de este ensayo: Vilém Flusser (2006: 65); Martha Rosler (1992: 317); Roland Barthes (1980: 52-53); Michael Fried (2009: 146); John Berger (1980: 50-51); Rosalind Krauss (2002: 220-221).

vehículo de comunicación y consolación visuales permitieron que el público pudiera catar, de forma dramática, las semejanzas y diferencias entre culturas, costumbres, y modos de ver, vivir y hacer en un planeta que, de momento, se presentaba como más diverso y complejo de lo pensado, sobre todo visto desde los países más “avanzados” que se asomaban a la Otredad. Como detalle craso del choque entre los Otros y el Nosotros, en 1889, mientras en el *Jardin d’Acclimatation* parisiense posaba para la cámara fotográfica un nutrido zoológico humano de fueguinos —secuestrados años antes en Tierra de Fuego, Chile, por comerciantes alemanes— (Báez y Mason: 66-78),⁶ en la Exposición Mundial sita en el Campo de Marte posaba para la cámara la Torre Eiffel, que inauguró justo ese año con gran revuelo en París. Ciertamente, estos dos “objetos” incompatiblemente simultáneos generaron miles de tarjetas postales, si bien los fueguinos y la Torre Eiffel nunca aparecieron juntos en la misma tarjeta postal.

Quizás sea propicio citar en este momento la definición de Vilém Flusser sobre lo que la fotografía es, para saltar luego a la complejidad y contradictoriedad de la tarjeta postal:

[La fotografía] es una imagen creada y distribuida por un aparato fotográfico según un programa, una imagen cuya función ostensible es informar. Ocurre, pues, que cada uno de los conceptos básicos contiene dentro de sí otros conceptos. La imagen contiene dentro de sí magia; el aparato contiene dentro de sí automatismo y juego; el programa contiene dentro de sí azar y necesidad; la información contiene dentro de sí lo simbólico y lo improbable. Esto tiene como resultado una definición más amplia de la fotografía: se trata de una imagen creada y distribuida automáticamente por aparatos programados en el curso de un juego necesariamente basado en el azar, una imagen de un estado mágico de cosas cuyos símbolos informan a sus receptores cómo actuar de forma improbable. (Flusser 2006: 76)

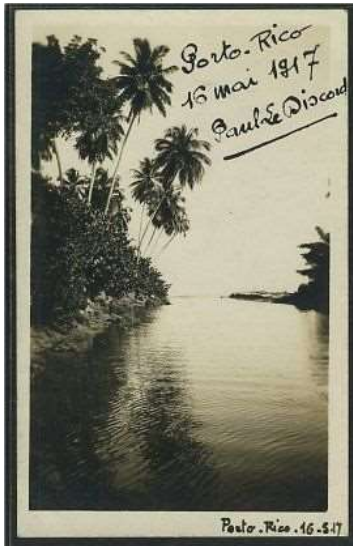
Esta secuencia de improbabilidades y frustraciones “creativas” que propone Flusser al definir la fotografía como acto y como producto de un proceso, remarca, sobre todo, cuán intervenido y potencialmente caótico es el parto de una foto. Ni intervenido ni caótico será el parto de una tarjeta postal, cuyo original ya está parido, y cuyo contenido ha sido expresamente seleccionado para reproducción masiva. Hay, pues, una diferencia entre los enormes contratiempos que, según Flusser, experimenta una foto para lograr ser, y la facilidad de repetirla a voluntad para múltiples fines, entre ellos, el hacer con ella infinitas tarjetas postales.

Es importante señalar esta distancia material, conceptual y práctica entre la foto y la tarjeta postal turística, del mismo modo en que hay que subrayar la diferencia entre el fotógrafo que la produce y el turista que adquiere, no una foto, sino una copia de la foto que, incluso, puede haber

⁶ Ver Barthes (2001: 73) y las abundantes fotos de fueguinos en el *Jardin* (Báez y Mason 2006: 66-76).

omitido la autoría del fotógrafo. Si consideramos, también a instancias de Flusser, que el fotógrafo es una especie de cazador paleolítico hundido en una jungla de objetos producidos por la cultura, su “condición cultural” no estará en el objeto fotografiado, sino en el acto mismo de fotografiar y, en ese sentido, toda foto es única porque “cada fotografía es, al mismo tiempo, el resultado de la cooperación y el conflicto entre la cámara y el fotógrafo. En consecuencia, puede considerarse que la fotografía ha sido descodificada cuando se ha logrado establecer cómo en ella la cooperación y el conflicto han actuado una sobre el otro” (Flusser 2006: 33-34, 46-47). Veremos que el concepto de la fotografía que nos ofrece Flusser de muchas maneras se acerca a lo que significa una tarjeta postal en el caso de René Magritte, y en el caso de Nicanor Parra, aunque por razones que son —y no son— las mismas.

La instancia más popular y longeva de la tarjeta postal está relacionada con el comercio de vistas turísticas para atraer público a puntos de interés. Este gesto comercial ha asegurado la utilidad inmediata de este vehículo postal. Desde hace más de un siglo, y debido a la omnipresencia de las tarjetas turísticas, crear esa personalísima foto de viaje no es lo mismo que *antes*, pues ya nos está dado el ángulo de visión que vicia toda originalidad personal en la selección de la *vista*. El recuerdo se vuelve genérico cuando se fundamenta en la trillada, hipervisible, tarjeta postal: el antropólogo Marc Augé se lamenta de que ya nadie pueda ir con una mirada “virgen” a lugares



históricos, a museos, a paisajes donde se han producido las grandes hazañas de la humanidad pues, al llegar, ya hemos visto en innumerables postales todo lo que “valía la pena ver”. La sorpresa ha muerto, comenta Augé en su visita a Mont-Saint-Michel. Antes de subir al monumento, el visitante ya ha visto, allí mismo, postales y vídeos de todo el lugar que le fuerzan a ver allí sólo lo que dictan los artefactos visuales que estrategizan el consumo masivo del turismo. Y esa memoria será lo que se lleve a casa cada turista. (Augé: 16)

Por su parte, Estrella de Diego propone que la tarjeta postal —hija benemérita de la fotografía— no es otra cosa que la repetición, de menor calidad, del gesto fotográfico, la reproducción de un original dedicado a establecer la ruta turística de mayor provecho con menor gasto y esfuerzo, sobre todo en cuanto a las vistas, los monumentos y las peculiaridades del lugar. De Diego, quien también dedica su libro al turismo y sus imágenes, subraya que la tarjeta postal es “el estereotipo del estereotipo”, que esa imagen en cartulina ya viene preparada para establecer una mirada

estereotipada de los lugares marcados por el comercio turístico como *vistas inolvidables y esenciales*, incluyendo los nativos del lugar.

Ciudades convertidas en estereotipos a través de las postales y, más grave aún, personas convertidas en estereotipos, presentadas como los objetos de consumo aludidos por [Walter] Benjamin⁷, que llenaban las postales en las que nunca aparecían protagonistas de Occidente. Rarezas para llevarse a casa. No ya la proyección del Otro, como en el caso de los *souvenirs*, sino su representación misma. (de Diego: 119-120)

Claro está, tampoco son tan frecuentes ya esas falsas epifanías saturadas de lo que pudiera describirse como una “memoria kitsch” cuya *primal scene* freudiana sería el acto de seleccionar y



adquirir tarjetas postales en los enclaves turísticos. Hoy día, como también advierte de Diego, los dispositivos fotográficos digitales han recuperado de manera simple y económica la facilidad de capturar ese *Kodak Moment*, y crear fotos auténticamente tomadas por los propios viajeros y turistas, si bien la pesantez de los estereotipos de qué mirar y qué fotografiar o filmar no permiten que el turista des-aprenda su

mnemotecnia falsaria.

Después las postales reunidas acababan por constituir una colección, lo que unifica aquello que no tiene nexos de partida, sino la figura misma del coleccionista... Cada postal, de vuelta a casa, será la rememoración del hueco inmenso, otra vez. Al tratar de controlar el mundo, el turista se da de bruces en la nostalgia. (de Diego: 120)⁸

⁷ Estrella de Diego se refiere al agudo y hermoso ensayo de Benjamin *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. No obstante, cito otro trabajo de Walter de Benjamin: “Por esto es que la vida del coleccionista manifiesta una tensión dialéctica entre los polos de orden y desorden. Basta observar a un coleccionista mientras maneja sus objetos depositados en urnas de cristal. Mientras los sostiene en las manos, es como si estuviera mirando a través de ellos hacia un pasado distante, como en un momento de inspiración. Esto es suficiente para comprender el lado mágico del coleccionista o, diría yo, su imagen anciana.” (Benjamin 1999: 487).

⁸Svetlana Boym pormenoriza el fenómeno intenso de la nostalgia contemporánea: “El imaginario que atribuye prestigio al coleccionismo “histórico” se alimenta de una suerte de fetichización de objetos que sirven como marcas hacia una temporalidad desestructurada y atemporal”. Además, la nostalgia es esencial para dar lustre y consecuencia a las tarjetas postales: “La nostalgia es una rebelión contra la idea moderna del tiempo, el tiempo de la historia y del progreso. El nostálgico desea obliterar la historia y convertirla en una mitología colectiva o privada. Desea visitar el tiempo como si fuera un espacio, rechazando así la irreversibilidad del tiempo que acosa a la especie humana... La nostalgia es paradójica en el sentido de que ese deseo de desandar nos puede brindar mayor empatía como nuestros semejantes. Sin embargo, cuando intentamos aliviar ese deseo con la idea de pertenecer, de aprehender la pérdida y de recuperar nuestra identidad, nos alejamos cerrando así la posibilidad de alcanzar un mutuo entendimiento. La nostalgia que me interesa no es la individual, sino la que es sintomática de nuestra época, una emoción histórica.... Esta nostalgia es co-temporal con nuestra modernidad misma. La nostalgia y el progreso son alter egos. Son el

Esto va de la mano con el regreso del coleccionismo de viejas fotografías y tarjetas postales, cuya gran mayoría pertenece a un pasado muy anterior al nuestro y que por ello suele azuzar una nostalgia que tampoco nos pertenece. Para Siegfried Kracauer, por ejemplo, una vieja foto es “la reducción de una foto contemporánea”, hoy meramente una “configuración espacial”, un “sedimento semiótico” que se va desgastando hasta que sólo queda como evidencia de una “moda” tan banal como cualquier otra (Kracauer: 54-55). Como nos advierte David Lowenthal con cierto humor negro salpicado de drama en el primer párrafo de su libro: “El pasado es un país extranjero”.⁹

Independientemente del abuso antropológico que citan, entre muchos otros, Augé y de Diego en cuanto a las tarjetas postales turísticas, lo usual es que la tarjeta postal sea “estereotipo”, precisamente porque es reproducción de un original y carga irremediamente el potencial de cliché. Además, pretende ser una foto (con el sentido de precariedad y de lo azaroso que asigna Flusser a la foto original), aunque sea una imagen que, como tal, nos fuerce a recurrir a los “tropos de la lectura”, es decir, que nos invite a “leerla”, en términos semióticos, además de “mirarla”. Si la podemos leer se debe a que sus sentidos están ya codificados, y es cuestión de reconocer sus síntomas (Mitchell : 11).

Pero hay algo radicalmente diferente en las tarjetas postales de Magritte y de Parra: el arraigo en el momento presente, en el aquí y el ahora. Lo intuyó, en el caso de Parra, Marlene Gottlieb, tan temprano como 1974 (dos años después de la circulación de los *Artefactos* en 1972) en su ensayo titulado “La depuración del antipoema: artefactos y murales”, y me parece que su apreciación vale por los dos artistas:

Los artefactos de Parra pertenecen en su mayoría al momento actual. Dependen por su pleno significado del presente. No es una poesía “clásica”, para todos los hombres, los de hoy y de la posteridad. A Parra no le importa que no sobreviva su poesía, que carezca de significado para los lectores del futuro. El artefacto responde a las

resultado de un nuevo entendimiento del tiempo y del espacio que ha posibilitado el quiebre entre lo ‘local’ y lo ‘universal.’” (Boym 2001: xiii-xiv). Ver también el capítulo “Nostalgia and Global Culture: From Outer Space to Cyberspace”, del mismo libro; pp. 345-350.

⁹ “El pasado está en todas partes. Nos rodean elementos que, como nosotros mismos y como nuestros pensamientos, poseen antecedentes más o menos reconocibles. Reliquias, relatos, memorias empapan la experiencia humana. Cada trazo particular del pasado termina por perecer, pero, colectivamente, todos son inmortales. Ya sea que lo celebremos o lo rechacemos, lo atendamos o lo pasemos por alto, el pasado está omnipresente... Desarraigados desde hace tiempo y recientemente inseguros del futuro, los norteamericanos en masa encuentran consuelo en mirar hacia atrás: pueblecitos históricos se convierten en sucedáneos que contienen algún paisaje tranquilizante para personas cuyo punto de referencia se ha visto tan alterado que ya no es reconocible.” (Lowenthal: XV). En suma, Lowenthal pormenoriza las trampas de la falsa memoria transepocal sustentada por el coleccionismo de “reliquias” de pasados que no nos pertenecen y a los que se nos invita a aspirar.

necesidades de hoy. Es la poesía del aquí y del ahora... Los artefactos, en fin, son más afines con los graffiti, a los lemas que se pegan en el parachoques del automóvil, cuya temática es iconoclasta y cuya finalidad es escandalizar al lector. El artefacto está cargado y a punto de estallar. (Gottlieb: 93)

Estamos, pues, ante una propuesta presentista, de inmediatez, urgencia y emergencia—en el sentido de un *arte emergente*—, una poesía visual que, en estos momentos y literalmente, “brota”, como propone, junto a Parra, Magritte. Los dos artistas comparten un interés letrista/tipográfico que resalta la presencia de letras y de palabras sobre diversos trasfondos; la insistencia en la palabra como imagen independiente; el reto a los usos y costumbres de la escritura y sus espacios de visibilidad; el vaivén entre el símbolo y la iconografía; la atención a, y la sublevación de, cuestiones de estilo y de diseño gráfico; la estructuración de una política de las imágenes en su relación con las palabras; la constante convocatoria de dispositivos siempre parciales o inefectivos que fuerzan al artista a un proceso constante de corrección que a su vez provoca variantes de lo hecho y de lo dado; el abrazo del fracaso como tema visual y como propulsor de nuevas formas; la repetición generadora de precariedad, de lo que nunca va a estar terminado y, por lo tanto, de lo que queda siempre varado en su momento coyuntural; la experimentación formal, cuidada y deliberada, que permite la evolución del proyecto; y la experimentación, no como medio, sino como proyecto en sí.¹⁰ Comentemos en detalle cómo estos dos artistas llevan la tarjeta postal a contrapelo de la tradición.

2. Postales desde el borde: René Magritte



Magritte y su esposa Georgette. Foto preparatoria para *La Tentative de l'impossible* (1928)

En una carta de 1966 a Michel Foucault, René Magritte incluyó una reproducción de su obra *La trahison des images* (1928-29), en cuyo dorso escribió un comentario que resultaría desconcertante para Foucault: “El título no contradice el diseño; lo afirma de otra manera.” La escribió por estar en desacuerdo con algunos argumentos de *Les mots et les choses* publicado ese mismo año. Magritte ya había expresado que “[e]l acto esencial del pensamiento es convertirse en conocimiento... El

arte de pintar, que verdaderamente amerita llamarse

¹⁰ Abrevo en el retador libro de Reinaldo Laddaga (2010); en el tomo de la revista *Cabinet* (Summer 2000) que incluye un dossier general sobre el fracaso; y en la excelente antología sobre el fracaso en el arte editada por Lisa Le Feuve (2010).

‘arte del parecido’, permite describir, mediante la pintura, un pensamiento susceptible a volverse visible.” (Magritte 2009: 518)¹¹ No se trata de reproducir el mundo, sino de que el parecido que instaure la pintura produzca imágenes de cosas que tengan la posibilidad de volverse visibles, tanto la imagen de una pipa, como una inscripción lingüística que afirme que “Esto no es una pipa”. Propone Dominique Château, en un agudo ensayo sobre esta polémica, que los diseños o cuadros que asocian estos dos “posibles” —uno icónico y otro verbal— se constituyen en un *teorema visual* del parecido, en el sentido en que lo ha expresado Magritte en varios de sus escritos (Château: 102).¹²

Los títulos son importantes en esta polémica Foucault-Magritte, pues el pintor ya había afirmado que “los títulos de los cuadros no son explicaciones y los cuadros no son explicaciones de sus títulos... creo que el mejor título de un cuadro es poético” (Magritte: 259).¹³ Puede ocurrir, según Magritte, que las palabras ocupen el lugar de una imagen y viceversa, intercambiando cada una su función usual.¹⁴ Magritte aprovecha esta polémica para desestabilizar las fronteras entre la palabra, la imagen y el objeto, de manera que se pueda colocar, en el espacio de lo real, un objeto-imagen-palabra —una tarjeta postal— que pueda hincarse en ese ámbito llevando consigo lo metafórico, es decir, lo “poético”.



Magritte, *Golconde* (1953)



Magritte, *La main hereuse* (1953)



Magritte, *La fée ignorante* (1957)

El caso de Magritte es extraño si se considera que, a pesar de publicar una revista de tarjetas postales —incluyendo uno que otro folleto— que se divulgaba en tiradas breves y espasmódicas y se titulaba *La Carte d'après Nature* (1952-1961), él apenas se expresó sobre la tarjeta postal como medio pictórico, según la documentación disponible.¹⁵ Sus dispersas aportaciones gráficas a la

¹¹ Magritte. “La Resemblance (Version de Liège)”, *Écrits complets*, pp. 518-521.

¹² Ver también Magritte (2009: 102) y Foucault (1973: 17).

¹³ René Magritte. “Sur les titres”, *Écrits*, pp. 259-265.

¹⁴ Magritte. “Les Mots et les images”. *La Révolution Surrealiste*. No. 12 Decembre 1929: 32-33. Fue su aporte teórico más importante a dicha revista.

¹⁵ Si bien no he tenido en mano todos los números de esta revista “postal”, he repasado la espléndida edición Flammarion a cargo de André Blavier, *ante*, que reúne todos los escritos de Magritte, incluyendo los que figuran en *La Carte d'après Nature*. En ninguno de ellos Magritte aborda el tema de la tarjeta postal.

revista se limitaron a comentarios teóricos de Magritte ilustrados con obras recientes, como *La trahison des images* (tinta sobre papel, 1952), *Le séducteur* (1952), *Le coup au coeur* (1957) y *La main hereuse* (1953), *Le paysage fantôme* (originalmente un óleo sobre tela de 1928), reproducido en la tirada de enero de 1954, y copias de obras de Magritte impresas en tamaño de tarjeta postal como *Golconde* (gouache de 1953 y luego un óleo sobre tela de 1955), reproducido en la tirada de abril de 1954, y *La fée ignorante* (*El hada ignorante*, pintura mural de 1955) reproducida en la tirada de enero de 1956. No sabemos si *Le Séducteur*, *La main hereuse*, *La Lampe d'Aladdin* (1954), y *Le Manteau de Pascal* (1954) se publicaron como postales o solamente se comentaron en la revista. Aun así, un examen cuidadoso de sus cartas, ensayos y escritos diversos nos ayuda a desentrañar posibilidades de interpretación relacionadas con *La Carte Postale*.



La trahison des images (1952)



Le manteau de Pascal (1954)



Le coup au coeur (1958)

La Carte d'après Nature no fue la primera instancia en que Magritte propuso una revista hecha a base de tarjetas postales. Lo había explorado a finales de la década de 1920 con *Distances*, pero terminó proponiendo el uso de cartas en vez de tarjetas postales, según su misiva a Marcel Lécomte de enero de 1929: "Cada publicación será enviada en un sobre a la manera de una carta, y no tendrá la apariencia de un libro". Y así desarrolló un formato epistolar para renovar el modelo de *Distances*. Llevaría hojas sueltas de papel de maquinilla común y corriente numeradas a partir de la segunda, e impresas por un solo lado (Draguet: 54). Veinte años después, con *La Carte d'après nature*, se concretaría finalmente la revista en tarjetas postales. La riqueza y complejidad de los escritos de Magritte nos invita a escrutarla. Por un lado, existe una simple cuestión léxico-semántica: en francés *carte* significa "mapa" y también "tarjeta" cuando se trata de una postal. Se usa también la frase *carte de visite*, un pequeño retrato fotográfico reproducido en cartulina que deja una persona en un lugar para señalar que ha pasado por allí de visita, cuyo documento es muy parecido a la tarjeta postal y fue temporalmente simultáneo a ésta. Sin duda, estos dos significados se unen en el título de la revista: la tarjeta postal nos remite a viajes a lugares lejanos y exóticos,

sean reales o introspectivos —algo frecuente en los escritos de Magritte—, y la idea de mapa en Magritte implica la complejidad de la idea de “lugar” y de “paisaje” en términos simbólicos y oníricos, así como la idea de ruta, es decir, de la humana andadura hacia o desde un lugar. La frase *d’après Nature* juega, tanto con la ambigüedad de la naturaleza palmariamente material y externa, como con la naturaleza dislocada que ordenan las pinturas de Magritte. Esta frase puede desdoblarse además en sentidos contradictorios: “según la Naturaleza” o “después de la Naturaleza” o “pintado del natural”. Dentro de esta gama de significados, la mayúscula en *Nature* fomenta la ambigüedad entre lo literal y lo demiúrgico.

Según Michel Draguet, comisario de la espléndida exposición *Magritte tout en papier. Collages, dessins, gouaches* (2006, Musée Maillol, Paris), y autor del denso y documentado ensayo sobre ésta, Magritte fundó *La carte d’après Nature* en 1952 para promover ideas que había concebido hacía varios años. Había explorado como título inicial *La Carte Transparente*, sin explicar el concepto, y lo descartó. El equipo editorial estaba constituido por sus amigos y colaboradores más íntimos, y la revista circuló por correo entre un público reducido. En su ensayo de catálogo, Draguet indicó que las ilustraciones predominantes en la revista fueron reproducciones de obras de Magritte. Añade Draguet:

Magritte utiliza la revista como medio de difusión de la obra en el marco de un trabajo de multiplicación anónima. Mediante la tarjeta postal, la imagen circula, se difumina en una red, encuentra sus ramificaciones y ecos. La revista también ofrece apoyo a textos breves que precisan el desarrollo del artista, como ocurre con el número inaugural, o abren otras perspectivas. En este registro, Magritte publicará cuatro relatos humorísticos (en los nos. 2, 4, 8, y en el número especial de junio de 1954), y dos textos de inspiración surrealista. (Draguet: 61)

De hecho, en uno de sus escritos publicados en *La Carte d’après Nature*, teoriza Magritte: sobre tres de sus obras recientes:

Pienso en ... qué puede dar viabilidad a ciertos cuadros. ... Su realización depende de la exactitud de las soluciones aportadas a los siguientes problemas: un objeto, un sujeto cualquiera tomados como pregunta, y encontrar como respuesta otro objeto, ligado secretamente al primero mediante complejos lazos que verifiquen la respuesta. Si la respuesta se impone por ser evidente, la reunión de ambos objetos será contundente.

El Seductor resulta de la solución que aporta ‘el problema del agua’. Representa el agua llevando las formas de un barco en la mar. *La puñalada en el corazón* ofrece como respuesta a la rosa un puñal que se posa sobre una espina. El tercer problema es el piano. La respuesta es que el objeto secreto destinado a reunirse con el piano es un anillo de compromiso. Por ello el cuadro *La mano feliz* muestra un piano de cola cuya cola atraviesa un enorme anillo erguido sobre el suelo. El brillo del anillo es como los destellos de la felicidad, y sobre todo de los dedos que tocan el piano. La figura que

representa el anillo, oculta en parte por el piano que la atraviesa, evoca la figura de un signo musical: clave de fa.¹⁶



Magritte, *La Carte d'après Nature*

No fue hasta 1960 que Magritte realizó una pintura con el título clave de *La Carte postale* (*La tarjeta postal*), a pesar de que ya para esa fecha llevaba ocho años publicando *La Carte d'après Nature*. Sin duda está inspirada *La Trahison des images* (1929) y en la circulación de tarjetas postales con reproducciones artísticas de *La Carte d'après Nature*. Interesantemente, *La Carte postale* no fue incluida en el repertorio de reproducciones para circulación mediante la revista. Además, esa pintura recoge anécdotas y objetos que ya Magritte había manejado: un hombre de espaldas vestido ceremoniosamente y, frente a él, un parapeto de piedra; y en la lejanía, una cordillera rocosa; y sobrevolando el horizonte a una distancia incalculable del personaje, una gigantesca manzana verde. Estamos ante una imagen reciamente ordenada en simetría inversa y ertebrada por un fuerte eje central. El estatismo de la imagen es enfático y desconcertante. Nada ocurre en la imagen: cada elemento simplemente se afinca en su lugar. Sobre esta imagen puede hablarse de un aquí y un allá. Sobre todo, de un delante y un detrás.

Esta idea de representar el borde, y lo que está más acá y más allá de él, fue explorada teóricamente por Magritte desde 1929 en su ensayo “Les Mots et les images”, ya citado. En una de



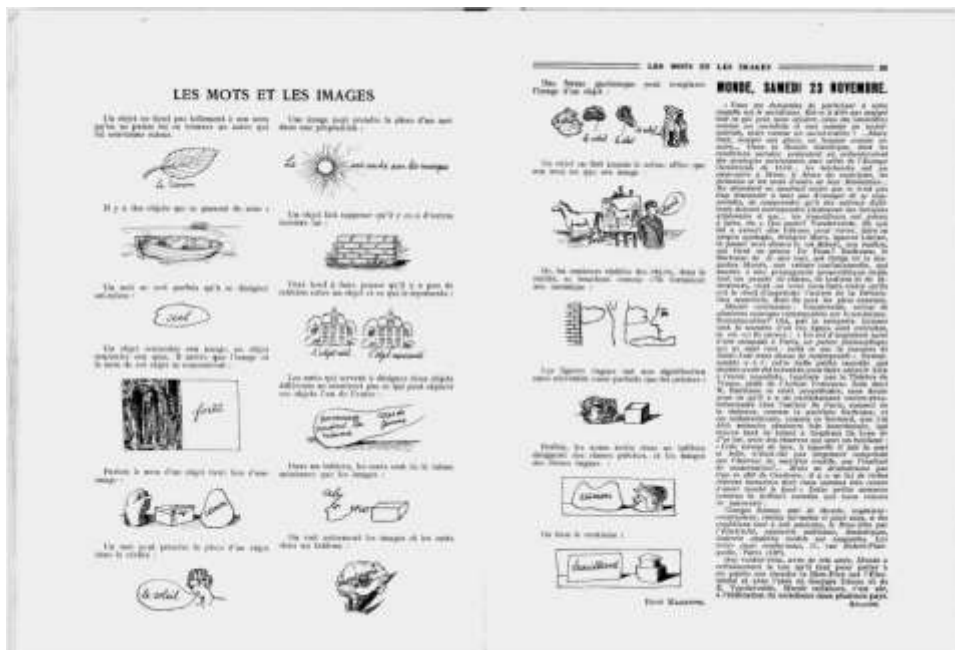
Magritte, *La carte postale* (1960)

las leyendas que acompañan las ilustraciones que se discuten en ese escrito, nos dice Magritte: “Un objeto nos hace suponer que hay otros objetos detrás de él” (Magritte: 60). De hecho, en los diversos cuadros de este pintor en que aparece la división delante/detrás, el elemento divisor es un muro de piedra o ladrillo. Posiblemente podamos atribuirle el mismo empleo a las cortinas que aparecen en muchos cuadros de Magritte, también señalando que la cortina necesariamente indica que esconde algo detrás, pues cubrir/descubrir es su doble tarea. En *La Carte postale* ciertamente hay un

¹⁶ “Je pense à...” *La Carte d'après Nature*, No. 1, Oct. 1952. (Magritte 2009: 326-329).

delante y un detrás, y el misterio del cuadro consiste en saber, primero que nada, cuál es el delante y cuál es el detrás. Magritte parece sugerir, si atendemos el título de la pintura, que el binomio delante/detrás es consubstancial a este cuadro, y nos habla, teóricamente, acerca de la constitución —de la estructura— de la tarjeta postal. El muro, la cortina, la tarjeta postal, tienen un doble dorso que plantea una irremediable indecidibilidad entre delante y detrás. También surge la pregunta sobre lo que el cuadro mismo guarda *detrás*, sea en imagen, sea en metáfora. Pienso en su gouache de 1938 titulado *La Bonne parole* en el cual, frente a un alto muro de ladrillo, se encuentra un poste de luz que, en vez de portar una luminaria, lo remata una hermosa rosa: enorme, abierta, lozana. Nuestra pregunta —y presuponemos que la de Magritte— es *qué hay detrás del muro* y, además, *qué hay detrás de la imagen*: objeto, intención, misterio, símbolo, metáfora, mimesis, lo Otro, o, simplemente, nada. En una entrevista de 1964 con Pierre Mazars, Magritte pondera:

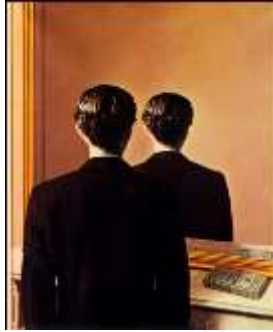
Espero poder eliminar los símbolos de todas las cosas que muestro. Por ejemplo, en la tela que he titulado *La Grande Guerre*, vemos un personaje con bombín y vestimenta elegante, cuyo rostro está tapado por una manzana verde. Es inútil que te diga que no pensé en eso mientras pintaba. La manzana es lo visible aparente que oculta lo visible oculto (el rostro del caballero). En la vida nos la pasamos así. Es una especie de tensión, de guerra: nuestro intelecto busca ver lo que no podemos ver. (Magritte 2009: 599)¹⁷



La cortina y el muro de piedra o de ladrillo son fronteras que anuncian un delante/detrás propuesto como un misterio. La enorme manzana verde de *La Carte postale* tiene una función

¹⁷ René Magritte. "Interview avec Pierre Mazars" (pp. 599-600).

similar: marcar el momento cuando comprendemos que nuestro intelecto no puede ver su propio *detrás* —como nos alerta la ironía del cuadro de Magritte *La Reproduction interdite* (1937), donde



La Reproduction interdite

un hombre se mira al espejo y se ve de espaldas, no de frente. Estamos ante una especie de prohibición “sagrada”, una incapacidad mítica que nos fuerza a no ver lo que queremos ver, incluso acerca de nosotros mismos. Como si ver el dorso propio fuese tan siniestro como el hecho de que la tarjeta postal tuviese dos dorsos y que sólo pudiéramos ver uno a la vez. Quizás sea por eso que el cuadro de Magritte en que un hombre observa el horizonte

asomado a un muro y encuentra su visión interrumpida por una enorme manzana que cubre el paisaje lejano, se titule, precisamente *La Carte postale*.

Interesantemente, los retos de la tarjeta postal, su uso, sus transformaciones, su viabilidad como modo de comunicación, incluso como *speech act* más allá de su uso comercial, se auscultan con prolija atención por primera vez en 1980, cuando Jacques Derrida publica en forma de libro una serie de tarjetas postales, cuya correspondencia supuestamente se da al fragor de una discusión compleja, casi trágica, acerca de la tarjeta postal y sus relaciones entre lo público y lo privado, y



entre lo legible y lo ilegible. Su título: *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. En su libro, Derrida pondera sobre una tarjeta postal que encontró en una repisa en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford: una imagen medieval en la cual aparece Sócrates escribiendo en un atril mientras Platón intenta leer, asomado a la espalda de su maestro, lo que aquél escribe. Será el gesto de Sócrates de dar la espalda a su discípulo Platón lo que capture la imaginación teórica de Derrida. En el texto da la impresión de que Derrida ha tomado de la Bodleian una cantidad de esas postales para llevarlas consigo, y serán las que use para

su intercambio postal con la amante. Varios pasajes de este libro vienen a cuento en este breve repaso teórico sobre la tarjeta postal y Magritte.

Si bien Derrida en ningún momento menciona a Magritte ni alude a su pintura titulada *La Carte postale* (cuyo título Derrida copia casi *ad verbatim* para su propio libro), lo cierto es que los problemas teóricos de ambos resultan ser casi los mismos: la preferencia por los textos breves, como los que caben al dorso de una tarjeta postal, pues, según ellos dos, no será necesario “soportar

la literatura”;¹⁸ ambos entienden que la tarjeta postal es “ilegible” y, en el caso de Magritte, lo será porque incluye una obra de arte;¹⁹ a ambos les parece desconcertante definir cuál es el frente de la tarjeta y cuál es el dorso, como si la tarjeta tuviera *dos* dorsos;²⁰ a ambos les llama la atención, en términos teóricos, que el texto pueda suprimir al destinatario, en el caso de Derrida, por anularlo en la escritura, y en el caso de Magritte, en la pintura, como en el cuadro *La Réponse imprevue*;²¹ a Magritte le parece posible, incluso familiar, que una tarjeta postal pueda llevar una imagen única, incluso original, lo cual para Derrida sería una experiencia nueva, pero posible;²² Derrida se identifica con la propia tarjeta postal, posiblemente como una figura con dos dorsos, dos espaldas, indecibles entre delante y detrás, como Magritte en su *La Carte postale*;²³ para Derrida y para Magritte, la reproducción amenaza la identidad (la copia es mortal, como en *La Reproduction interdite*, de Magritte);²⁴ de hecho, para ambos, dar la espalda es, precisamente, un tropo filosófico: en el caso de Derrida, Sócrates, el Padre de la filosofía, dando la espalda a Platón como metonimia del destino de su progenie filosófica y, en el caso de Magritte, aceptando que, al dar la espalda, puede hacer desaparecer el muro ciego que nos impide ver lo que no se puede ver.²⁵

¹⁸ “Escoger la tarjeta postal es para mí una huida que, al menos, te ahorrará la enorme cantidad de literatura que hubieras tenido que soportar si yo te hubiera querido hablar de []. Nos hemos jugado la *carta* postal contra la literatura, la inadmisibile literatura. ¿Has visto esa tarjeta, la imagen al dorso de esa tarjeta?” (Derrida: 13). Mantengo el juego de palabras en francés entre “carta”, que significa “tarjeta” en el caso de “postal”, y a la vez “carta” de la baraja que se juega “contra la literatura”.

¹⁹ “Lo que me encanta de la tarjeta postal es que, incluso dentro de un sobre, puede circular como una carta abierta, pero ilegible.” (Derrida: 16)

²⁰ “Lo que prefiero de la tarjeta postal, es que uno no sabe lo que va de frente y lo que va al dorso, aquí o allá, cerca o lejos [...], recto o verso. Ni qué importa más, la imagen o el texto, el mensaje o la leyenda, o la dirección. Aquí, en mi apocalipsis de tarjeta postal, hay nombres propios debajo de la imagen, y la reversibilidad se desencadena, y se vuelve loca.” (Derrida: 16-17)

²¹ “[...] cuando escribo aquí mismo, en estas tarjetas postales innombrables, suprimo no sólo lo que digo, sino al único destinatario que yo constituyo, de hecho, todo destinatario posible, y toda dirección [postal]. Yo te mato, yo te anulo en la punta de mis dedos, alrededor de uno de mis dedos.” (Derrida: 39)

²² “No creo que uno pueda adjudicar correctamente el nombre de ‘tarjeta postal’ a una imagen única y original, si eso nunca ha ocurrido, una pintura o un diseño que uno destine como si fuera una tarjeta postal y que uno abandona en manos de un tercero desconocido, a una máquina neutral que deberá llevar el mensaje a su destino, y encaminar al menos su soporte, pues si la tarjeta postal es un tipo de carta abierta (como todas las demás cartas), uno puede, siempre, en tiempos de paz y bajo ciertos gobiernos, verse tentado a volverla indescifrable sin que se arriesgue la llegada a su destino. Indescifrable, mi única postal, a la destinataria misma. Y, sin embargo, no hay más que tarjetas postales, y eso da terror.” (Derrida: 41)

²³ “Tengo la impresión de que todo se parece, yo, primero que nada, a una tarjeta postal, la tarjeta postal —que yo soy.” (Derrida: 41)

²⁴ “Sabes que hay un genio que envía tarjetas postales. Hace tiempo me envió una que exhibía en el borde la frase ‘reproducción prohibida’. Nunca supe lo que quería decir, aparte de forzarme a captar la paradoja.” (Derrida: 47); “Todo comienza, como la tarjeta postal, por la reproducción.” (Derrida: 70)

²⁵ “Antes que nada, se trata de virar la espalda simulando dirigirle la palabra, y hacerla confesar: es mi gusto y lo que puedo soportar de ella hoy. Virar de espaldas de la tarjeta postal ... es también la espalda de la tarjeta postal. Nuestro gran tropo de dar la espalda en todos los sentidos, de todos lados. La palabra ‘espalda’ en todas las familias que gruñen detrás de a ella, y que deben comenzar por detrás.” (Derrida: 192)



La Grande Guerre (1964)



La Grande Guerre (1964)



La saignée (1939)



La pensée qui voit (1965)

Existe, en el proceso reflexivo de Derrida y en el proceso pictórico de Magritte, la tentación siempre materializada de glosar infinitamente proposiciones (que, en Magritte, pueden ser imágenes como parte de una oración), en general, simples, cuya complejidad latente nos disloca en el proceso interpretativo —alucinante en su pormenor— y puede desvirtuar la austeridad matérica de su magra expresión. Además, el dorso doble que inquieta a ambos —al filósofo y al artista— puede proponerse como un doblez hermenéutico: dos lados, dos maneras de usar el lenguaje (modo verbal y modo pictórico), y dos maneras de leerlo (denotación y connotación) según reclaman la información postal de remitente y destinatario por un lado, y por otro, un mensaje conciso y, a la vez, metafórico, aparte de sugerirse —como propone la cita de Flusser sobre el carácter irrepitible de la foto y el vaivén de su descodificación sujeto a la cooperación y el conflicto entre el aparato fotográfico y el fotógrafo (ver *ante*)— que siendo una cartulina, la tarjeta postal puede quedar en vilo entre una imagen mecánica, estampada por un aparato, y un espacio en blanco que incita la marca indeleble del sujeto que la haría suya. Resulta evidente que cada uno de estos binomios queda suspendido en un quiasmo indecidible.

Tanto Derrida como Magritte señalan además la traslucencia del papel liviano usado en el sobre de correo, rasgo que preocupa a Derrida pues permite que el texto pueda ser leído por terceros e inculpar tanto al remitente como al destinatario. Vale recordar que cuando pensaba en remodelar su revista *Distances* a finales de la década de 1930, Magritte también pensó hacer la revista en forma de carta y no de libro, considerando, además, que la carta se deposita en el sobre plegada más de una vez y puede decirse que así protege su contenido de lectores no autorizados. Esa envoltura invita a pensar, *a posteriori*, en el carácter envolvente de alma y materia en el pliegue deleuziano (Deleuze 1988: 18), y aquí, en el texto de Derrida, en la fusión que implica toda carta entre la materialidad del papel y la inmaterialidad del lenguaje que en él se posa.

La tarjeta postal puede ser, o es siempre, indecidible (Derrida oscila entre posibilidad y perfectibilidad). Como ocurre con Magritte, no está claro cuál es el frente y cuál el dorso de la

tarjeta postal. Texto e imagen se vuelven también indecibles —como insinúan Magritte en sus escritos sobre arte y el propio Foucault en su texto sobre *La trahison des images* de Magritte). La indecidibilidad entre “recto y verso”, para usar los vocablos técnicos de la imprenta, detiene el flujo del sentido. A la postre, el sentido emana de la escritura que, en el caso de la tarjeta postal, está sujeta a una forma “mandatoria” de escribir: de un lado la información postal y del otro imagen y palabra.

Tanto a Magritte como a Derrida la diferencia entre original y copia les produce desasosiego: una cosa es la tarjeta postal y otra muy distinta es la imagen original. Un “original” no puede abandonarse incautamente en manos de un “tercero desconocido”, no puede someterse a una máquina de correo sin alma, no puede dejarse a la vista de gobiernos inconvenientes, propone Derrida. A Magritte también le preocupan las copias. De ahí que las tiradas de las revistas *Distances* y *La Carte d'après la Nature* consten de tiradas exiguas, sólo para repartirse entre amigos y buenos conocidos. Hay cierta fragilidad sugerida en el caso de un “original”. Tanto para Derrida como para Magritte, toda correspondencia mediante “tarjeta postal” da “terror”, desvío o pérdida de la ruta, el no llegar a tu o a mi destino.

Derrida se da cuenta de la inevitable duplicidad del acto de dirigirse a alguien (*adresser quelqu'un*), de la tentación de lo críptico, de la imposibilidad de abrir el lenguaje para incluir al Otro, y el que esa imposibilidad sea mutua. El propio Magritte propuso algo similar en 1966 al reaccionar, mediante carta, a la publicación de *Les Mots et les choses*, donde Michel Foucault cuestionó el lugar



Magritte, *La Trahison des images* (1929)

hermenéutico del “parecido” en la pintura. Con su carta, Magritte incluyó una reproducción de su pluscuamfamosa pintura *La trahison des images*, conocida popularmente como *Ceci n'est pas une pipe* (1928-29), y al dorso de esa copia escribió a mano lo siguiente: “El título no contradice el diseño; lo afirma de otra manera.” La contestación de Foucault a esa invitación al debate lanzada por Magritte se

hizo esperar por casi siete años (Magritte murió en 1967 y Foucault finalmente publicó su respuesta a Magritte en 1973) y se tituló *Ceci n'est pas un pipe*, que no sólo cambió el título original de la obra de Magritte —*La Trahison des images*—, sino que insistió en que, de hecho, la pintura no representaba una pipa, cosa que Magritte también afirmaba. Lo cierto es que la filípica de Foucault contra Magritte no hizo mella significativa en las propuestas del pintor: lo que le importaba a Magritte era que supiéramos que las imágenes nos seguirían traicionando.

3. Postales de Parra: “Conste que yo no soy el que habla”

Hay una tendencia entre los estudiosos de Nicanor Parra que merece más discusión, y tiene que ver, no con comprender la insistencia del poeta en dejar escuchar una voz aguda e incendiaria, sino con



su negativa a asumir, personal e intransferiblemente, la palabra. Por ejemplo, una lectura de *Poemas y antipoemas* (1954), de *Versos de salón* (1959) y de *Emergency Poems* (1972) crea cierta perplejidad cuando ponemos en duda la relación entre voz y sujeto enunciante. Desde hace unos setenta años, la crítica literaria en general se ha propuesto taxonomizar las voces en la literatura, para así saber quién —o qué— asume la responsabilidad de lo dicho, o, mejor dicho, a quién le podemos achacar lo dicho, de modo que las redundancias y esas otras trampas del ejercicio del habla se vuelvan mudas debido a la indecidibilidad del enunciante que se resiste a decir “yo”. Porque “las cosas hay que tomarlas según de quien vengan”, existe todavía una

cierta moralidad literaria que exige juramentos y golpes de pecho a la hora de expresarse... dentro o fuera de la poesía. De ahí que se haya hablado de narradores confiables y no confiables, de *figuras* del autor, de *máscaras* (*personae*) que aparecen, por ejemplo, en los elencos de Plauto y de Terencio, y por supuesto mucho más acá. También hay autores implícitos y explícitos; primeras, segundas y terceras personas (yo, tú, él-ella) y toda una serie de variantes sutiles que cooperan con entusiasmo en emborronar la figura de aquél o aquélla que emite la voz, figurativamente, pues estos dispositivos críticos referencian la persona literaria que se manifiesta desde la página. Por ello, hablar y discernir quién habla no es un ejercicio simple. A fin de cuentas, lo que tenemos en

mano son estrategias interlocutorias que estructuran y a la vez socavan el lugar del enunciante. Cuando de expresión literaria se trata, nunca podremos discernir de modo cabal entre el hablante y sus ventrílocuos.



Desde la publicación de sus antipoemas, Parra construye un personaje: el confundido, el tartamudo, el traumatado y trashumado, el que no sabe, aquel cuya capacidad expresiva queda derrotada por él mismo. Pero no estamos ante un *fool* shakespeariano o ante un *gracioso* de Lope o ante un *ingenu* de

Molière o ante un *idiota* de Dostoievski o ante un *matto* de Fellini, que poseen la indefensión infantil que les lleva a decir siempre la verdad, aunque les cueste la vida, y de ahí su heroísmo. Por el contrario, el personaje que crea Parra para expresarse —su *dramatis persona* textualmente

construida— nos dice conocer el mundo que lo rodea, tener opinión, haber estudiado, haber sufrido, haber protestado, haber mordido la tiza del maestro, y de ahí su antiheroísmo. Esa *persona* antiheroica —a quien podemos llamar “Parra”— se ha visto burlada y rechazada, y, aunque ha sufrido y no ha querido apropiarse de locuciones como “hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé...”, sí sabe, a pesar y debido a esos golpes, que ese saber se le atraganta, le macera las tripas, le indigesta, le quiebra su espíritu de *máscara*. No será él (Parra), sino el personaje de él (“Parra”), quien termine renunciando a hablar en oraciones completas para apenas bandearse con adverbios estratégicos. Y entonces y además aprendemos a conocerle precisamente por los silencios y las oquedades, las intermitencias y los anacolutos que el autor, Nicanor Parra, le ha cedido para encarnar su vida textual.

Eso sí, para “Parra” los verbos son un problema: sobreabundan el infinitivo y el enclítico, el subjuntivo, mucho pasado, mucho futuro y poco presente del indicativo. Demasiado pretérito imperfecto. Abunda el verbo negado —“no hago, no hice, no haré”. En su antipoesía, “Parra” afirma poco. De alguna manera su uso de los verbos cancela y acalla, en gran parte de su discurso poético, *el acto de actuar* lingüísticamente. Para recordar a Fredric Jameson, “Parra” está atrapado en la prisión del lenguaje, cuyos fuertes muros son, por un lado, el ser cierto enunciante literario y, por otro, su perplejidad ante el acto de habla o *speech act*. Es importante fijarse en estos verbos y sus satélites lingüísticos: convierten a “Parra” en un sujeto paciente y no actante, aplastado por lo “real”, anclado en su tartamudez, receptor del caos, cuya expresión —el antipoema— mimetiza y a la vez simboliza, la naturaleza abrumadora e inmarcesible del mundo.

Una de las características más evidentes de los antipoemas, y de muchos de los poemas de *Versos de salón* y de los *Emergency Poems* es la dispersión de la voz antipoética, o su carácter vertiginosamente proteico. El verso whitmaniano “I am large, I contain multitudes” podría fácilmente ser el lema de Nicanor Parra para estos poemarios. Su “Parra” se distingue por su desconcierto ante las cosas más comunes que, mediante un profundo extrañamiento, malversan los significados de las palabras hasta el punto de hacerlo sentir absolutamente desarraigado de su realidad textual. Quizás no sea un desarraigo del mundo, sino el haber captado la sintomatología del derrumbe del lenguaje que experimenta como personaje: el quiebre de los vínculos entre las cosas y sus nombres, los movimientos y sus nombres, las palabras y sus nombres, los cuerpos y sus nombres. Pues la realidad textual de “Parra” está hecha de palabras, de los nombres de las cosas. Siendo antipoeta en su vivencia textual, “Parra” se presenta casi desvalido ante ese derrumbe que lo incapacita, pues ha perdido el lenguaje inteligible y debe conformarse, por ejemplo, con “practicar

la escritura automática” (Parra 2017: 98) que, como expresó en su momento André Breton, es la herramienta fundante del surrealismo.

El que Parra seleccione el surrealismo como objeto de su crítica no es accidental, sino parte de la mascarada que ha decidido utilizar para construir antipoemas cuyo antipoeta no es un enunciante cierto y explícito, y por ello se presta para poner en escena los desastres políticos y sociales del siglo XX en un lenguaje que vehicula un pensamiento “sin barandillas”. Es Parra quien ha dotado a su sucedáneo “Parra” de la escritura automática, y así crea un personaje cuya *logorrea* —o diarrea del logos— revela una realidad fisurada e incoherente, amenazante y traicionera, cruel y abusiva, selectiva y lastrada por el prejuicio social. Según su uso por los surrealistas, la escritura automática tiene vínculos históricos con el tópico de la sinceridad del loco, de la verdad dicha en trance, de la confesión a las puertas de la muerte, de la experiencia del sueño, y de la ingenuidad del niño. Así, Parra logra, a la vez, criticar modos literarios periclitados y expresarse, indirectamente, de forma torrencial. Como bien advierte Hal Foster en su libro dedicado al surrealismo, es la escritura automática la capacitadora de una veracidad que viene de la abolición de la racionalidad y de la moral social, la que alienta una expresión sin trabas, la que condena la ley y el orden del pensamiento (Foster: 23-24).²⁶ Según Breton en su *Primer Manifiesto del surrealismo*, un nuevo aliento para la humanidad vendrá de este ejercicio de libertad:

Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo. La primera fase vendrá sola, puesto que cada segundo hay una frase, ajena a nuestro pensamiento consciente, que pugna por manifestarse. [...] allí reside en su mayor parte el interés del juego surrealista. [...] Continúa así todo el tiempo que te plazca. Confía en el carácter inagotable del murmullo. [...] La mínima pérdida del impulso sería lo único fatal para mí. Las palabras, los grupos de palabras que se suceden unos a otros, mantienen entre ellos la máxima solidaridad. No me corresponde a mí favorecer a unos en detrimento de otros. [...] Este lenguaje sin reservas [...] no solamente no me priva de ninguno de mis recursos, sino que, por el contrario, me presta una extraordinaria lucidez. [...] Cada uno prosigue simplemente su soliloquio, sin tratar de obtener un goce dialéctico particular, ni de imponerse por nada en el mundo a su prójimo. La palabra no se propone, como de ordinario, desarrollar una tesis, por insignificante que sea; es desinteresada al máximo. [...] Por muchos de sus aspectos el surrealismo se presenta como un *vicio* nuevo, que no parece ser atributo exclusivo de algunos hombres, y que, como el haschisch, puede satisfacer a los consumidores más exigentes. (Breton: 49-56)

El autor Parra es cuidadoso al pormenorizar las características de estos antipoemas pseudo-surrealistas que, según la ficción del texto, quien los escribe es “Parra”, su sucedáneo escritural, pero que se nos presentan distorsionados, en la medida en que es Parra quien va construyendo a

²⁶ Ver también David Hopkins (2004: 67-73).

este personaje y su forma de expresarse. Parra crea y lanza al ruedo de la literatura un personaje que tiene, irónicamente, el privilegio de ridiculizarse ridiculizando los gestos consabidos de un André Breton o de alguno de sus seguidores/imitadores. Muchos de estos gestos paródicos hacia el surrealismo más trillado —parodias que surgen de poemarios de Parra— parecen dirigidos también a cuestionar el sentido político de lo real tanto de Parra como de “Parra”, pues es este último quien los planta ante el lector o la lectora. La incapacidad del personaje de armar un lenguaje inteligible que de alguna forma referencie la realidad circundante (“realidad” en el sentido más ingenuo y literario) tiene que ver tanto con el antipoema como con el antipoeta.

Ahora bien, es importante notar, que el propio Breton asimila la “escritura automática” al *vicio* del haschisch, que además describe como un acto de consumo —en este caso del lenguaje mismo como *paradis artificiel* baudelairiano, que implica el abandono de toda racionalidad, consciencia y, sobre todo, consecuencia, puesto que es un *juego* surrealista. Esta escritura es lo que estructura, según el testimonio directo de “Parra”, los antipoemas y la relación del escritor “Parra” con los textos que leemos, y en los que prácticamente vomita su enorme lista de tropiezos y desesperaciones con el mundo y con el lenguaje con el cual lo construye. Podemos hablar de la escritura automática como un dispositivo o, como propone Gerald Raunig, como una máquina que se compone de “concatenaciones y conexiones, composiciones y movimientos que la constituyen... La máquina es la bicicleta y la persona que la maneja, y ambas se apoyan mutuamente. [...] La máquina es también una composición compleja, un ensamblaje que no puede comprenderse y definirse mediante su uso” (Raunig: 19). Es la máquina como “maquinación” (en el antiguo sentido de la palabra) la que ha ensamblado Parra al construir el binomio Parra/“Parra”, y que se nos presenta como una “composición” de apoyo mutuo para desquiciar la poesía y, con este desquicie, atacar el sistema de expresión literaria para decir en-contra-de-lo-ya-dicho. Gilles Deleuze la llamaría “una máquina de guerra”, según su “Tratado de Nomadología”. La idea de lo nomádico en este contexto —y de cómo el nómada, que viene de fuera del Estado, construye y usa la máquina de guerra contra ese Estado— cala profundamente en esta discusión sobre la máquina Parra/“Parra” pues, en este caso, el nomadismo se evidencia en la errancia lingüística y en la logorrea pseudo-surrealista, en el desorden de la escritura y en el caos conceptual, todos los cuales configuran una violenta crítica social sin un enunciante evidente, pues, en el caso de “Parra”, nos encontramos ante una *máscara parlante*.

Versos de salón es clara secuela de la batalla contra ciertos movimientos literarios cuya capacidad de comunicar significativamente Parra cuestiona a través de las acciones y expresiones de “Parra”: “El poeta no cumple su palabra / si no cambia los nombres de las cosas”, “[d]ebe tener

su propio diccionario” (2017: 83), su “montaña rusa” (2017: 84), y debe expresarse con intransigencia ante quien “no comprende los antipoemas” (2017: 87). Las alusiones al movimiento surrealista siguen en “Sueños”, con referencias miméticas a Duchamp, entre otros, hasta cerrar el poema con una trivialidad no-surrealista: “Sueño también que se me cae el pelo” (2017: 95). La banalidad, inoculada de extrañamiento, convierte el desarrollo del poema en una serie de listas inconexas y “el corazón no sabe qué pensar” (2017: 98). Se hace evidente que “Parra” enuncia estos poemas que oscilan entre una retórica de la ininteligibilidad y la parodia de esa misma ininteligibilidad, hasta llegar a otro poema sobre “imágenes inconexas” que sólo pueden reordenarse si vivimos de “pensamientos prestados” (2017: 106). Veamos el poema “Versos sueltos”, incluido en el mismo libro:

Un ojo blanco no me dice nada
Hasta cuándo posar de inteligente
Para qué completar un pensamiento.
¡Hay que lanzar al aire las ideas!
El desorden también tiene su encanto
Un murciélago lucha con el sol:
La poesía no molesta a nadie
Y la fuscia parece bailarina.

[...]

Todavía vivimos en el bosque
¿No sentís el murmullo de las hojas?
Porque no me dices que estoy soñando
Lo que digo debe ser así
Me parece que tengo razón
Yo también soy un dios a mi manera
Un creador no produce nada:
Yo me dedico a bostezar a full
Y la fuscia parece bailarina.

(2017: 112-113)

Cada verso del poema es una afirmación completa en sí misma y, en general, está desligada de la anterior y de la posterior. Estamos ante la máquina de guerra como discurso aleatorio, espasmódico, que deliberadamente, desde el punto de vista de Parra, fuerza a “Parra” a renunciar a la coherencia textual y casi imposibilita el proceso de construir sentido. ¿Estamos ante un personaje que deambula por la ciudad y va registrando, automáticamente, lo que encuentra escrito en las vallas publicitarias, en los letreros, en cualquier graffito leído en cualquier muro o pared, o que escucha expresiones al azar gracias a la cledomismancia, es decir, sin saber el origen de la voz pero aun así lo dicho parece oracular, o ideas que se le ocurren inesperadamente como si vinieran de fuera de su conciencia? Estos “versos sueltos” además son verso libre, lo cual hace del “pie forzao”

—“Y la fuscia parece bailarina”— un chiste travestido de perversa galantería. El poema no tiene estructura “clásica”, pues exhibe variaciones de la cantidad de versos por estrofa, también en la puntuación; no tiene una rima cierta, ni la misma cantidad de versos por estrofa, según solicitaría el verso final de cada una, un estribillo, de modo que quizás imita algún tipo estrófico de venerable antigüedad —como la “estancia” o la “canción”, que se prestan para algunas libertades que, igualmente, deben repetirse una vez adoptadas en la primera estrofa— pero no sabemos cuál.



Cadáver exquisito de Breton

Ejemplar de “El Quebrantahuesos”

Este poema, que humoriza el caos y viceversa, puede también asociarse con otro *juego surrealista*: el cadáver exquisito.²⁷ El juego es bastante simple, y cercano a la escritura automática, si bien va más allá de la escritura para abrazar lo que puede considerarse un collage. Tanto en imagen como en texto, el modo de trabajo requiere una hoja de papel doblada múltiples veces. Cada participante del juego escribirá o dibujará, en un doblez del papel, una frase o el trazo de un dibujo. El próximo participante lee esa línea u observa la parte del dibujo y añade otra línea u otro trazo en el próximo doblez. El tercer participante y los subsiguientes sólo pueden ver la línea o el trazo de dibujo en el doblez inmediatamente anterior, y así sucesivamente hasta que se acaba el espacio en la hoja de papel. Se desdobra el papel y se examina cómo el azar ha conjurado un “poema” o un “dibujo” de modo aleatorio, pero, en este caso, colectivo. “Versos sueltos” anuncia esa misma aleatoriedad del cadáver exquisito, pero desde la singularidad de un solo autor que pasa al papel lo que se le ocurre momentáneamente, o lo que observa en su derredor, sin escatimar incoherencias o discontinuidades, es decir, en automático. Da la impresión de que, como parte de la deformación del

²⁷ Ver Elza Adamowicz y Kanta Kochhar-Lindgren, *et al.*

surrealismo que ha emprendido Parra en los poemarios que hemos mencionado, la máquina de guerra del caos también ha apuntado sus cañones hacia este otro baluarte del surrealismo. Parece proponerse que el desorden en la escritura y el caos conceptual han creado un personaje múltiple cuyo principal desgarramiento tiene que ver con su pluralidad, siendo un sujeto ficticio escindido, él mismo una multitud incapaz de ponerse de acuerdo con sus Otros íntimos y que a su vez genera el caos.

Vale decir que Parra, al conceptualizar en 1952 *El Quebrantahuesos*, quizás procediera de forma similar al cadáver exquisito —aunque en colectivo—, y que de una vez parodiara las noticias y demás contenido del periódico, en especial su sensacionalismo basado en la exhibición de la monstruosidad. Pero lo evidente es que Parra se ha resistido siempre a asumir, de forma servil o imitativa estrategias, estilos, figuras y modos del arte según predicados por un movimiento, un clan o un sistema de expresión. Pudiera decirse que hablar del poema “Versos sueltos” y de la acción de arte titulada *El Quebrantahuesos* como muestras de la forma literaria que los surrealistas llamaron “cadáver exquisito”, es más una forma de asimilar similitudes que de establecer una taxonomía de formas poéticas o de *artes poeticae*.²⁸ De hecho, algunos textos freudianos importantes, como *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), muestran muchas interconexiones pues las variantes parrianas de los dos juegos surrealistas principales hacen referencia a la comicidad y al humor, aunque son menos manipuladas que los juegos surrealistas. Estos dos ejercicios poéticos de Parra, realizados en contra y a sabiendas del ritual sacrosanto de Breton y Éluard, ostentan una incoherencia inherente a un aparente desconocimiento técnico sobre este tipo de composición, aunque ese desconocimiento más parece el gesto paródico del presunto ignorante o *ingenu*. Pero si observamos la constante postura irreverente, tanto textual como escritural, en la obra de Parra, nos habremos tropezado de frente con la *caja china* de la parodia.

El dominio que Parra tiene de la parodia como mecanismo de subversión literaria requiere pormenor. Sobre todo, porque su objeto de la parodia resulta ser esa voz literaria en primera persona que pertenece al presunto personaje “Parra”, quien no logra, entre otras cosas, ser lo suficientemente surrealista, ni con su escritura automática ni con su probable cadáver exquisito. Su insuficiencia nos invita a la risa. Pero quizás lo realmente subversivo sea regresar desde ahí y desdecirnos: la caricaturización que potencia la parodia en la creación del personaje “Parra” va al alma del surrealismo, cuya parodia revela lo que parece ser el rechazo de ese movimiento, tal vez

²⁸ Ver Kochhar-Lindgren, pp. 17-23; especialmente p. 18, donde la autora recalca que Freud se distancia rápidamente de su interés en el ingenio [*wit*] como un proceso consciente de “juicio bromista” para atender su preocupación principal: un análisis lingüístico profundo y sostenido de los chistes, en el cual podrá develar los anclajes subconscientes del ‘juego’ del chiste.”

no en general, sino es sus versiones más estafalarias, petulantes e hipócritas. Quizás esa sea la diferencia entre un Magritte y un Breton.²⁹

Para teóricos de la parodia como Gérard Genette, Ricardo Piglia, Linda Hutcheon, Simon Dentith, y Benjamin Buchloh,³⁰ entre otros, la parodia sobresale en contraposición a la sátira —que ridiculiza y ataca los mores sociales usualmente de las clases desaventajadas—, mientras aquella se enfoca en textos u obras, y no en la sociedad viva. En el contexto actual, el gesto paródico por excelencia es la llamada *apropiación* (Hutcheon: 37), mediante cuyo mecanismo se recontextualiza un texto, una imagen, una partitura musical preexistente al cambiarle su código, su estructura, el punto de vista de su contenido, su anécdota o su estilo, y la calidad de sus personajes o motivos. Dentith, Hutcheon y Genette de muchas maneras se refieren a la parodia como una estrategia oposicional entre objetos culturales definidos y reconocibles, pues sus receptores deben poder reconocer tanto el tinglado estructural del objeto secundario o paródico, como el texto que tras él se oculta en tanto objeto primario. En este sentido, la parodia es derivativa, y por ello se ceba de la confrontación de objetos, el primero de las cuales es “apropiado” por el segundo para ser cuestionado, desconstruido, resemantizado en cualquiera de sus rasgos definatorios, al punto que la parodia puede incluir no sólo la imitación y la cita, sino también el pastiche y hasta el plagio (Hutcheon: 39-40). Por esto, toda parodia es un careo más o menos vehemente o destructivo, y con frecuencia no podremos saber quién ganará la guerra entre lo parodiado y lo parodiante.

Benjamin Buchloh, crítico y teórico del arte contemporáneo, añade varias gotas de ácido a estas definiciones de parodia al cambiar el sesgo de las propuestas ya mencionadas para definir el dispositivo “parodia”. Buchloh considera que:

El acto de apropiación... construye un simulacro de una doble posición, que distingue entre alta y baja cultura, entre valor de cambio y valor de uso, entre el individuo y lo social. Perpetúa la separación de las diversas prácticas culturales, y reafirma el aislamiento entre los productores individuales y los intereses colectivos de la sociedad dentro de la cual operan. [...] La apropiación paródica anticipa el fracaso de cualquier intento de subvertir la codificación cultural predominante, y se alía, desde el principio, con los poderes que finalmente convertirán los esfuerzos desconstruccionistas en un éxito cultural. [...] Su aparentemente radical negación de la autoría de las obras de arte

²⁹ Vale mencionar que, en una carta de 1957 (durante el período de *La Carte d'après Nature*) a su amigo Maurice Ropin, Magritte se mostró renuente a aplicarse el mote de “surrealista”, y le decía que “surrealismo es todo lo que parece convenirle a Breton... Por lo tanto, soy muy poco surrealista. Para mí, también significa ‘Propaganda’ (una palabra sucia), con todas las estupideces necesarias para que esas ‘Propagandas’ sean exitosas... ‘Surrealismo’, al igual que el ‘Arte Fantástico’, dice algo muy vago y falso, si le damos otro sentido, que el muy limitado, y ése le corresponde con exactitud...” (Magritte: 446).

³⁰ Ver Genette (1982: 23-47); Piglia (1993: 105-111); Hutcheon (2000: 69-83); Dentith (2000: 96-122); Buchloh (1982: 28-35).

propone, de hecho, una sumisión voluntaria a, y una aceptación pasiva de, el orden jerárquico de los sistemas del código, la división de tareas, y la alienación que resulta de la cosificación del trabajo como bien de consumo. [...] El modo paródico niega la noción de individualidad como propiedad privada, lo cual parece sugerir la práctica en buena parte del arte contemporáneo. De hecho, las apropiaciones paródicas acabarán por negar totalmente la validez de una práctica artística individual. (Buchloh 1982: 30-33)

Estas afirmaciones de Buchloh retan el entusiasmo que en las últimas décadas ha guiado el proceso de apropiación paródica como garantía de una contemporaneidad “verdadera” y el gesto genuinamente crítico que vehicula una obra de arte. La constante referencia a obras anteriores es hoy día una moda trillada, casi inofensiva. En la mayoría de los casos, el recurso a la apropiación pretende crear un gesto paródico o, al menos, crítico, de la obra primate y, por eso, cuando Buchloh arremete contra la apropiación como coqueteo que termina complaciendo al *establishment*, escuchamos un crujir de dientes. Es necesario entender que el uso de la apropiación se ha convertido en un clisé que sólo asegura —para el espectador poco avisado— que hay en la obra un reto a los mores artísticos y culturales que indican que el artista está en las “izquierdas” genuinas. Por esto interesa examinar, en profundidad, cómo Nicanor Parra tuvo la intuición magistral de escabullirse de esa situación ambigua que ofrece la apropiación paródica al haber construido una obra realmente crítica, incisiva, sin haber caído de cabeza en las garras de la trivialidad y la impostura. Proponemos que fue la creación y la circulación de sus *Artefactos* (1972) el gesto crucial que estructuró la *desaparición textual* de Parra.

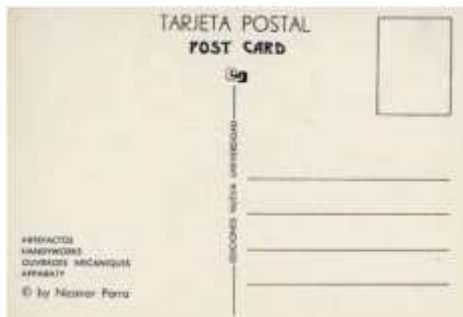


Nicanor Parra, *Artefactos* (1972)

Hay en los *Artefactos* dos cambios contundentes: primero, el salto a una combinación de letra e imagen y, luego, el presunto abandono del formato libro para abrazar el formato de la tarjeta postal. Estas *tarjetas artefactuales* llevan imagen/texto en una carilla y, en la otra, dos zonas verticales: una para añadir una breve nota de parte del remitente y otra para anotar la información de envío que exige el Departamento de Correos, es decir, el nombre y la dirección del destinatario, y el sello o timbre postal requerido. En la carilla informativa de la postal se establece el copyright de Nicanor Parra y se menciona la casa editorial que la produjo. Las tarjetas postales de Parra cuentan, pues, con toda la formalidad que exige el correo postal, llevan también la información editorial exigida para los libros y, al tener en la otra carilla imagen/texto, se nos presenta el mismo divorcio entre carillas —dorso y dorso— que preocupaba a Magritte y a Derrida. Siendo la tarjeta postal de Parra un objeto cuya estructura

reconocemos como algo perfectamente “normal”, lo cierto es que se asoman por ciertas fisuras conceptuales la alusión al libro al indicar el título *Artefacto* en cuatro idiomas, la idea de propiedad privada (el copyright), la noción histórica de tiempo y espacio al mencionar el nombre de Nicanor Parra como atribución de autor, y todo esto queda negado cuando volteamos la tarjeta y vemos el conjunto de imagen/texto que se ostenta como lo especial y diverso, como “lo que hay que mirar”. Al pegarla con un imán a la puerta del refrigerador o al pillarla con una tachuela en una puerta, desaparece todo vestigio de oficialidad y el nombre del autor, y sólo vemos la copia de una “obra de arte” anónima y sin título.

Estas más de 200 tarjetas postales con distintos lemas e imágenes se vendían, y aún se venden, dentro de una caja de tarjetas postales. Importa que dos postales del conjunto porten una nueva estrategia derivada de su poesía según la hemos ido comentando aquí: una de las postales lee “ALO ALO conste que yo no soy el que habla”, acompañada de la imagen de un cuerpo descabezado que contesta un teléfono: la otra postal lee “No se debiera hablar en primera persona / del singular



—es falta de modales / habría que reducirse al mínimo / habría que arrodillarse y llorar”, acompañada de la imagen a medio cuerpo de un hombre, unidas sus manos en señal de oración, mientras las letras van achicándose y los renglones del texto van descendiendo hacia al borde inferior de la cartulina. El achicamiento escalonado de los renglones tipográficos repite, dentro de la imagen, el proceso de

arrodillarse, de volverse más pequeño y más humilde. De forma contundente, Parra afirma que no es él quien habla, y que, de todos modos, hablar en primera persona del singular es “una falta de modales”. En sus tarjetas postales —que, en general, pueden ser contradictorias, chocar unas con otras, negar una el mensaje de otra, etc.— Parra prestidigita su desaparición como sujeto: deja hablar a la imagen por sí misma, ayudada con alguna que otra frase que no siempre se expresa en el mismo estilo, postal tras postal.



Nicanor Parra, *Artefactos*

Las tarjetas postales de Parra son diversas: algunas llevan texto e ilustración, otras sólo afirman sentenciosamente una frase breve, otras parecen anuncios publicitarios, otras presentan juegos de palabras, algunas tienen un retintín conservador, otras son chistes sexuales, otras son audaces y contradictorias, manifestando así un conjunto de voces que no parecen ser enunciadas por el mismo sujeto. Entre todas invitan al lector a armarlas a su manera, escogiendo solo una, o quitando y añadiendo postales en un rompecabezas que no anuncia su forma ni es, *strictu sensu*, un “modelo para armar” cortazariano. Si bien podemos calcular mediante fórmula la cantidad exacta de las combinaciones que produzcan posibles collages de postales, nada garantiza la coherencia o la inteligibilidad de las combinaciones. Pero lo cierto es que de las más de 200 postales puede hacerse



un cálculo específico que sobrepasa el billón de combinaciones. La caja de postales de Parra tiene la virtud de remitir a acciones opuestas: conservar la caja de postales como si el propietario fuera un coleccionista siendo la caja lo que Benjamin llamó “una urna de cristal” (Benjamin 1999: 487), o usarlas para su aparente propósito: enviarlas, someterlas a los azares del correo, a lo que Derrida llama “vigilancia”, “intromisión de ojos ajenos” que, según él, pone en peligro nuestra libertad si nos encontramos bajo gobiernos difíciles.

Sobresale entre estos artefactos postales el artefacto que es la caja misma, que no mencionan ni los dadaístas —adeptos a este formato de postal, usualmente dibujado, pintado o fotomontado a mano en especímenes únicos—, ni los surrealistas, cuya espontaneidad estratégica apuntaba con preferencia a “juegos de salón” como el cadáver exquisito. Esta caja parriana llena de picardías irónicas, de insultos curiosos y de consejos amenazantes, asimila el conjunto de tarjetas postales a la colección de notas de agradecimiento y de postales de navidad, algunas acompañadas de sobres

como las tarjetas navideñas, y otras, como las notas de agradecimiento o felicitación, que pueden tener o no tener sobre. Esta hibridez incompleta de la caja de postales parriana es incisiva: añade errancia formal a la caja misma, y al destino de estas postales que se desea conservar y a la vez enviar. Guardar y enviar son actividades no sólo opuestas, sino imposibles de conciliar pues, a pesar de que las postales pueden copiarse, se las prefiere “auténticas”, “originales”, “memoriales” de un momento socio-político en la carrera de Parra, el tipo de descodificación que produce, según Flusser, la cooperación y el conflicto entre el artista y el código explícito de la postal y la caja que la alberga. Claro está; estas tarjetas postales son copias, no son auténticas ni originales pues desde el inicio han sido reproducciones múltiples para la venta. A juzgar por el actual precio exorbitante de estas cajas consideradas ya objetos de colección, y el renovado interés en estos artefactos postales, puede decirse que caja y tarjeta postal pertenecen al mundo complejo del fetiche e implican la constitución de un “aura” que las marca como objetos irrepetibles, singulares y “originales”, es decir, monumentos que suspenden la temporalidad al imbuirse en una lejanía de lo cotidiano y una cercanía a lo trascendente. La ironía en este caso es que el propio Benjamin establece cómo la autenticidad de un objeto:

... es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración a lo que históricamente testimonia. Como lo último se funda en la primera, al producirse la reproducción, donde la primera se sustrae para los hombres, el testimonio histórico de la cosa igualmente vacila por su parte. Sin duda, por supuesto, sólo éste: pero lo que vacila de este modo es la autoridad de la cosa como tal. [...En] la época de la reproductibilidad técnica, lo que queda dañado de la obra de arte, eso mismo es su aura. Y es que el proceso es sintomático, desbordando su significado el estricto ámbito del arte, ya que la técnica de reproducción [...] desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición. (Benjamin 2008: 55)

Interesa que este vestigio del comienzo de una década política trágica en Chile pueda ser considerado “aurático”, siendo no sólo fotográfico y, por lo tanto, producto ejemplar de la reproductibilidad técnica, sino además copias de fotos que, en teoría, deberían hacerlo aún menos aurático. La memoria de la tragedia de Chile en 1973 ha convertido tanto la caja de tarjetas postales como su contenido en reliquias fundantes de un gesto político incisivo de parte de Nicanor Parra. Resulta obvio que la cantidad de testimonios fílmicos y fotográficos de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo de los procesos de exterminio en los campos de concentración nazis, han desarrollado ya, y en relativamente pocos años, esa aura que “es la suma de cuanto desde su origen nos resulta

en ella transmisible, desde su duración a lo que históricamente testimonia”.³¹ Esta obra postal de Parra, encarna pues, memorias de un momento aún lo suficientemente libre como para haber realizado una crítica importante al gobierno y a la sociedad chilenos. Esencial resulta, además, que lo que rescata Parra en sus postales —dichos callejeros, chistes, parodias de letreros comerciales, juegos de palabras con frases conocidas como “de boca cerrada no salen moscas” y “La muerte [chiquita] es una puta caliente”— tiene que ver con esa expresión que oscila entre el decoro y el descaro y que se produce para echar al aire palabras volanderas, es decir, caprichosas, locuaces, trastocadas, incisivas y ambiguas.



Nicanor Parra, *Artefactos*

Queda un elemento importante en el examen de la “poética” de Parra, que entrecruza sus *antipoemas* con lo que podrían considerarse *antipostales*, incluso *antiesculturales* y otras avenidas formales posteriores. Es razonable decir que el largo tiempo de efervescencia de la obra de Parra comenzó con sus *Poemas y antipoemas* en 1954 y terminó con su muerte a comienzos de este año 2018. El desarrollo constante y subversivo de su obra, que llegó a incluir, aparte de su poesía, acciones de arte, tarjetas postales, “artefactos visuales” y “obra pública”, elabora los diferentes aspectos de la crítica política mediante la parodia, y la creación de vehículos de expresión alternos cuando los que ya tenía comenzaban a embotarse por la insistencia y la variación cercana a la repetición. Puede decirse que la mayoría de los estudiosos que han dedicado mucho pensamiento y excelentes glosas exegéticas y críticas a su obra se han enfocado en una poética que lo ubica en el contexto de las vanguardias y neovanguardias pero analizadas desde categorías modernistas sin tomar en cuenta que esas estrategias de análisis ya no atinan a comentar las novedades técnicas, los nuevos recursos y las figuras malversadas que surgen con los primeros antipoemas en 1954. Constantemente se ven listas prolijas de recursos literarios, figuras retóricas, formas literarias como sátira, ironía, parodia que caracterizan el movimiento neovanguardista sin necesariamente

³¹ Pienso en los trabajos contundentes de Didi-Huberman, “Cuatro trozos de película arrebatados al infierno”, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, y de Wajcman, *El objeto del siglo*.

especificar cómo los usan los escritores y qué distingue a unos de los otros. Eso ya no es suficiente para un análisis de Parra, ni de otros poetas de su generación o aún más jóvenes.

Por ello, es importante seguir insistiendo en el cambio radical del mundo del arte y la literatura en Latinoamérica partir de la década de 1960, cuando las artes ya no eran compatibles con las tipologías que examinaban el objeto artístico en sí, pero no la práctica del arte y de la literatura, ni el medio seleccionado por el artista para desarrollar su obra. Será el concepto de “campo expandido” —propuesto en 1979 por Rosalind Krauss y abrazado casi planetariamente— el que replantee lo que distingue a las artes de las décadas de 1960 hasta finales del siglo XX:

El campo expandido [...] posee dos características que ya van implícitas en la descripción mencionada. Una de ellas tiene que ver con la práctica de los artistas individuales, y la otra tiene que ver con la cuestión del medio. En ambos puntos las condiciones del modernismo han padecido una ruptura determinada por cuestión lógica. [...] Los artistas se están relocalizando a lo largo y a lo ancho del campo expandido. Y aunque esta experiencia del campo sugiere lógicamente una constante relocalización de las energías artísticas, una crítica de arte que aún está sujeta al ethos modernista se ha mostrado suspicaz a este movimiento, nombrándolo ecléctico. Esta suspicacia ante una carrera artística que se mueve continua y erráticamente más allá del dominio de la escultura viene obviamente de la exigencia modernista de pureza y de la separación entre los medios del arte (y de ahí la necesaria espacialización de los artistas dentro de un medio particular). Pasado el modernismo, la práctica artística no se define en relación con un medio particular, sino por la relación con las operaciones lógicas de un conjunto de términos culturales, los cuales pueden usarse en cualquier medio: fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos, o la escultura misma. (Krauss 1979: 41-42).³²

La propuesta de “campo expandido” se forja en la lucha contra los despojos del modernismo, que ya en la década de 1950 estaban resistiéndose abiertamente al giro que estaba tomando la producción artística en Occidente y que América Latina ya había abrazado con vehemencia. El período inicial, que comienza a cuajar en la década de 1960, literalmente sacó de su sitio al arte y a los artistas en todos los renglones de producción. A pesar de los esfuerzos de las vanguardias históricas —y de movimientos casi salvajes como el dadá que aún velaban por sus fueros—, el modernismo seguía frenando cambios que estaban casi maduros y que con frecuencia la crítica ni mencionaba. La propuesta de Krauss consistió, pues, en alertar cuáles eran los cambios objetivos de los procesos de

³² Los debates que se suscitaron a raíz del concepto de “campo expandido” fueron agrios y a la vez fascinantes, pues la revista *October*, que Kraus dirigió hasta hace pocos años y que promovía el “postmodernismo”, estaba siendo asediada y con frecuencia desacreditada desde múltiples frentes. Sin embargo, el “campo expandido” seguía “expandiéndose” él mismo hasta que, en el 2007, se celebró un simposio con varias mesas de discusión y ponencias dedicado al estado de la cuestión del “campo expandido” y cuán efectiva había sido esa estrategia de análisis en mundo del arte. Además de artistas y críticos de las artes, se unieron arquitectos y otros sectores profesionales. En el 2014, se publicaron las actas de esa ocasión que son documentación esencial para hablar del tracto del arte desde 1979 hasta ahora. (Papapetros y Rose: 2014).

las artes, y desde ellos desarrolló su idea del “campo expandido”. Su primer modo artístico en comentar fue la escultura, que hacía tiempo se había salido de la idea de monumentalidad y bulto redondo, y había comenzado a desarrollar nuevas prácticas artísticas y nuevos medios de trabajo. La obra revolucionaria de Parra desde la década de 1950 es sintomática de las propuestas de Krauss, y plenamente coetánea con el “campo expandido” en cuanto a prácticas y medios. Además, en Latinoamérica, el “arte conceptual” fue uno de los campos expandidos en prácticas y en medios que, como comenta Mari Carmen Ramírez, se enfocó en “una reinterpretación de las estructuras sociales y políticas en las que estaba inscrito [...] Para estos productores, la búsqueda de estrategias antidiscursivas para hacer arte ‘ya estaba en manos de una elite aislada.’” (Ramírez 2004: 427).

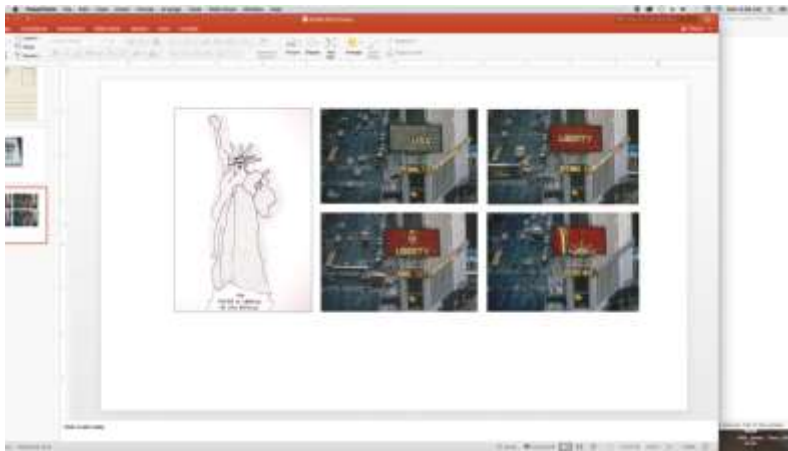


Foto compuesta: Nicanor y Catalina Parra en el Metronome de Time Square , NY marzo 1987

Cuando nos acercamos a analizar la obra de Nicanor Parra, es buena idea contar con ese recurso crítico que nos muestra a un Parra totalmente consciente de sus raíces literarias, sociales y políticas; nos explica por qué Parra se adelantó a su tiempo al cambiar sus prácticas discursivas, sus prácticas como poeta a la intemperie de lo sociopolítico, sus prácticas en cuanto a sus modos de trasgredir las fronteras entre los géneros literarios tradicionales, sus nuevas prácticas de integración de géneros tanto literarios como artísticos, sus prácticas de incorporación del fracaso como trama narrativa y como protesta visual en los *artefactos*, los *artefactos visuales* y la *obra pública*, sus prácticas de experimentación literaria, manual y objetual y sus prácticas de reformular y apropiarse de formas ajenas a su trabajo, formas históricas y, en general, diversas poéticas para el desarrollo de sus objetos, fuesen poemas, libros o artefactos (Camnitzer 2007: 148).³³ Vale

³³ Vale citar un breve, pero jugoso comentario de Luis Camnitzer sobre la simbiosis entre la poesía de Parra y sus *Artefactos*: “La manera en que Parra involucra la mente del lector se relaciona muy de cerca con las estrategias de Magritte. Invita a su auditorio a derivar nuevos sistemas de orden creando conexiones

mencionar que, en 1987, uno de los artefactos de Parra —la tarjeta postal que lleva un dibujo caricaturesco de la Estatua de la Libertad sita en la Bahía de Nueva York, acompañado de la frase “USA donde la libertad es una estatua”— estuvo ocupando, en formato de vídeo, *The Metronome*, la pantalla electrónica gigante de Time Square en Manhattan, Nueva York, por dos semanas. Pudiera decirse que estos saltos de Parra de un medio a otro, su invasión constante de múltiples espacios reales y virtuales, sólidos y conceptuales, fue otra práctica en un nuevo medio que siguió expandiendo su campo de trabajo artístico-literario de forma contundente. Importa comentar que, aunque Parra viajó mucho, y se careó con culturas poderosas como las de Inglaterra y los Estados Unidos, en vez de imitar, se *apropió* de prácticas y medios, es decir, los torció para que rindieran lo necesario y no lo consabido, como sabiamente urgió Marta Traba a los artistas plásticos latinoamericanos en 1973 (Traba 2005: 77-78).³⁴

En cuanto a los medios, Parra comenzó a oscilar entre la literatura y las artes de reproducción, entre el libro y la postal, y entre el poema y la exhibición, y el chiste como medio. Esa riqueza permitió que su proceso de trabajo se convirtiera en una simbiosis, siempre aleatoria, gracias a la cual Parra permitiría que sus medios se enlazaran o chocaran, formando así medios nuevos; por ejemplo, objetos como las bandejas de Reyna, cuya rusticidad y violencia escritural son evidentes y que al añadir la escritura manuscrita lo que resulta es una sentencia servida en una común y corriente bandeja de cartón. En suma, debemos acercarnos a Parra, cuya obra ha fructificado gracias a sus esfuerzos constantes de expandir su campo en cuanto a sus prácticas y en cuanto a sus medios. Verlo desde los paradigmas tradicionales del análisis literario deja fuera sus hallazgos más importantes, todos fisurados, muchos de ellos apropiados, en general mezclados, y gozosamente irreverentes.

inesperadas. Las imágenes que usa son relativamente poco importantes; es el vínculo lo que les insufla una nueva vida. De ciertas maneras, a finales de las décadas de 1950 y 1960, Parra concibió un modelo de acercamiento sociopolítico al arte. La creación debía pasar del artista a su auditorio. [...] Los artistas estaban comenzando a verse a sí mismos oscilando entre agentes catalíticos y directores escénicos. En el caso de Parra, el *headline* como *readymade* poético transfirió las destrezas del acto de hacer al acto de encontrar, dando acceso a todos a la creación de la poesía. Todos pueden ‘encontrar’.” (Camnitzer 2007: 148). Esto aplica igualmente a los híbridos de Parra entre poesía y obra plástica.

³⁴ “[N]uestras sociedades carecen de la represión por controles técnicos, de la fatiga por la alienación tecnológica y del desgaste por el deterioro de las vanguardias que aquejan a las sociedades cultas. La revelación del relativo estado de inocencia en que todavía están sumidas nuestras sociedades fue [...] mejor expresado en la literatura [...] La literatura reveló una extraordinaria capacidad de ver a través de las grietas del proceso civilizatorio, de ver a través de las invasiones culturales, económicas y políticas, y de salvar ciertos modos, ciertos procesos operatorios, que sí constituyen una manera de vivir dentro de la creación. [...] los artistas plásticos del continente araron en un desierto...” (Traba: 77-78). Parra sobrevivió ese desierto y sembró en terreno propicio.

4. A modo de clausura... bailar con una fuscia que (a)parece

Pensar las postales de René Magritte y las de Nicanor Parra como síntomas de su creatividad y testimonio de su compromiso con el arte y la literatura ha permitido en este ensayo utilizar una *particella* de la obra de cada uno de estos artistas extraordinarios para indagar en sus procesos conceptuales. Nos hemos enfocado en la lenta liberación de la tarjeta postal, desde la prisión del turismo, pasando luego por una antropología estafalaria visualizada mediante fotografías convertidas en postales. Ese secuestro inicial de la tarjeta postal como forzado testimonio de “nuestro pasado como lugar extranjero”, y esa foto arcaizante, devaluada en tarjeta postal, que no nos devuelve más que una moda de época que recordamos por su exotismo, son el contexto contra el cual hemos explorado las postales de Parra y de Magritte.

Magritte, quien exploró los comienzos de las feroces vanguardias históricas como el dadá y luego el surrealismo, para luego advenir a su libertad conceptual, trabajó la postal con timidez en revistas de poca tirada, casi íntimas y dirigidas a claques de amigos. Fue parco en su uso de la postal en su última revista, *La Carte d'après Nature*, y parco en hablar de ella según las imágenes disponibles y los exiguos testimonios del artista. No hubo nada extraordinario: simplemente reproducciones de algunas obras de amigos, pero sobre todo obras de él, de Magritte, todas eventualmente importantes en su biografía artística. Clave para Magritte en su imaginario de la postal fue la idea de la doble faz de la misma, elemento que ya había figurado en sus obras como el problemático muro entre el delante y el detrás, que en tanto pormenor estudia Jacques Derrida sin aparentemente haber conocido las postales de Magritte. Esta idea de muro de separación reaparece en las obras de Nicanor Parra.

Parra, virtuoso en más de un medio, recurre a la postal tardíamente para circular una serie de gestos en los cuales se cruzan la palabra y la imagen, como en Magritte. Pero, a diferencia del pintor belga, la postal de Parra resulta ser una especie de secuela de sus antipoemas, en cuyo título mismo vemos la ruptura que implica un delante y un detrás: *poemas y antipoemas*. La máxima urgencia de Magritte, en su ejercicio postal, es la misma de su trabajo anterior: la preocupación por la ilegibilidad tópica de la postal, presente también en Derrida, surgiendo en Parra como un subterfugio para garantizar la libertad de expresión: la pretensión de estar diciendo disparates chistosos porque el gracioso es un loco que puede decir cualquier cosa impunemente.

La fama mundial de Magritte lo llevó a una concentración mayor de su espacio íntimo. Redujo sus conferencias y su círculo de amigos, y se comunicó con ellos mediante las escasas postales de su revista, mientras Parra, a lomos de sus artefactos/tarjetas postales entró con pie firme e innovador

a otro aspecto de su carrera. Comparten Magritte y Parra una tarjeta postal “de arte”, arcana — tanto las cartas postales de Magritte como las de Parra son difíciles de descifrar precisamente por tener demasiadas opciones de interpretación—; pero las de Parra son abiertamente subversivas y, contrario a las de Magritte, son deliberadamente *antiarte*.

Vale decir también que el talento y la genialidad de Magritte lo colocaron en la cumbre de la pintura en su momento, con sus obras extrañas y desquiciantes, como también decir que el talento y la genialidad de Parra lo colocaron en la cumbre del *poliarte* que en la década de 1970 cobraba forma y vuelo. Ver las producciones respectivas de estos dos artistas sobresalientes en prácticas y medios desde el minúsculo espacio de su producción de tarjetas postales nos ha permitido indagar en las ramificaciones procesales de la carrera de cada uno de ellos.

Ese verso de “Versos sueltos” de Parra (1969), “Y la fuscia parece bailarina”, es tan extravagante como un cuadro de Magritte y un antipoema de Parra, y ayuda a asimilar a ambos en un proyecto artístico que no surge de un arcano, sino de territorios aún por conocer y desarrollar a plenitud: la pintura, el lenguaje. El deseo de desatar un sentido latente, aún sin “apalabrar” y sin “figurar”, o de expandir el lenguaje verbal y el pictórico más allá del signo primigenio, de la palabra pulcra, sin dobleces ni progresiones semánticas o metafóricas, ¿podrán activar una deriva que reoriente la andadura consabida, domesticada, para llevarnos a la deambulación propicia que suscite nuevas narrativas en el lenguaje y en la pintura? ¿Será la tarjeta postal, arrojada hacia un afuera proceloso, desenvuelta, volandera, desnuda, en fuga, la que, gracias a un sentido avieso, traidor de lo habitual, contagie el caos, originario a las demás palabras-pinceladas y a los textos-lienzos donde han de habitar? Confiamos en que la fuscia que baila siga (a)pareciendo.

Bibliografía

Adamowicz, Elza (1998). *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge, Cambridge U Press.

Agamben, Giorgio (2010). *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Roma, Nottetempo. Disponible en <http://gabriellagiudici.it/giorgio-agamben-che-cose-un-dispositivo/>. Último ingreso 05/ 05/ 2018.

Augé, Marc (1998). “Introducción. Sitios privilegiados y clisés”, *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa.

- Báez, Christian y Mason, Peter (2006). *Zoológicos Humanos. Fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín d'Acclimatation en París, siglo XIX*, Santiago de Chile, Pehuen.
- Barthes, Roland (1980). *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil.
- (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós.
- Benjamin, Walter (1999). "Unpacking My Library. A Talk About Collecting", *Selected Writings* Volume 2, Part 2, 1931-1934, Cambridge, Harvard U Press: 486-493.
- (2008). "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", *Obras Libro I/Vol.2.*, Madrid, Abada Editores.
- (2012). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, Palma, Centellas.
- Berger, John (1980). "Uses of photography", *About Looking*, New York, Pantheon Books.
- Boym, Svetlana (2001). *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books.
- Breton, André (2001). "Primer manifiesto del surrealismo. Secretos del arte mágico surrealista". En Aldo Pellegrini (ed. y trad.) *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta: pp. 49-56.
- Buchloh, Benjamin (1982). "Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke". *Artforum* (Marzo): 31-33.
- Cabinet Magazine (2002). "Failure", *Cabinet* No. 7 (Summer). Disponible en <http://www.cabinetmagazine.org/issues/7/>. Último ingreso 10/ 04/ 2018.
- Camnitzer, Luis (2007), "Poetry and Literature". En *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: U of Texas Press.
- Château, Dominique (2003). "De la ressemblance: un dialogue Foucault-Magritte". En Thierry Lenain (ed.) *L'Image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris, Vrin (2003): 95-108. de Diego, Estrella (2014). *Rincones postales. Turismo y hospitalidad*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987). "Treatise on Nomadology". *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, U of Minnesota Press: 352-356.
- Deleuze, Gilles (1988). "Les replis de la matière", *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- Dentith, Simon (2000). "Parody and Poetry". *Parody*, London, Routledge: 96-122.
- Derrida, Jacques (1980). *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- Didi-Huberman, Georges (2004). "Cuatro trozos de película arrebatados al infierno", *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Draguet, Michel (2006). *Magritte tout en papier. Collages, dessins, gouaches*, Paris, AGDP/Éditions Hazan.

- Flusser, Vilém (2006). *Towards a Philosophy of Photography*, London, Reaktion Books.
- Foster, Hal (2000). "Compulsive Beauty", *Compulsive Beauty*, Cambridge, The MIT Press.
- Foucault, Michel (1973). *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Éditions fata morgana.
- Fried, Michael (2009). "Barthes's Punctum". En Geoffrey Batchen (ed.) *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera lucida*, Cambridge, The MIT Press.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil: 23-47.
- Gottlieb, Marlene (1993). "La depuración del antipoema: artefactos y murales". *Nicanor Parra. Antes y después de Jesucristo*, Boston, Linden Lane Press.
- Hopkins, David (2004). "Automatism vs. Chance", *Dada and Surrealism*, London, Oxford U Press.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, United States, Urbana, U of Illinois Press.
- Kochhar-Lindgren, Kanta et al (2009). *The Exquisite Corpse. Chance Collaboration in Surrealism's Parlor Game*, Lincoln, U of Nebraska Press.
- Kracauer, Siegfried (1995). "Photography", *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Cambridge, Mass., Harvard U Press: 54-55.
- Krauss, Rosalind (1979). "Sculpture in the expanded field". *October*, Vol. 8: 30-44.
- (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Le Feuve, Lisa, ed. (2010). *Failure. Documents on Contemporary Art. Whitechapel*, Cambridge, Mass., London & The MIT Press.
- Lowenthal, David (2006). *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge U Press.
- Magritte, René (2009). *Écrits Complets*, Paris, Flammarion. Édition établie et annotée par André Blavier.
- Mitchell, W.J.T. (2009). "Visual literacy or literary visualcy?". En James Elkins (ed.) *Visual Literacy*, New York, Routledge.
- Papapetros, Spyros & Julian, Rose (2014). *Retracing the Expanded Field. Encounters Between Art and Architecture*, Cambridge, The MIT Press.
- Parra, Nicanor (2017 [1954]). *Poemas y antipoemas*, Madrid, Cátedra. Edición de René de Costa.
- (1962). *Versos de salón*, Santiago de Chile, Nascimento.
- (1972). *Artefactos*, Santiago de Chile, Nueva Universidad.
- Parra, Nicanor; Lihn, Enrique y otros (1975). "El Quebrantahuesos". *Manuscritos*, núm. 1: 2-25. Revista editada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, Sede Occidente.

Piglia, Ricardo (1993). "Parodia y propiedad", *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Universidad del Litoral: 105-111.

Ramírez, Mari Carmen (2004). "Tactics for thriving on adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-1980." En Ramírez, María del Carmen & Olea, Héctor (eds.) *Inverted Utopias. Avant-garde Art in Latin America*, New Haven, Yale U Press.

Raunig, Gerald (2010). *A Thousand Machines*, Los Angeles, Semiotext(e).

Rosler, Martha (1992). "In, around, and afterthoughts (on documentary photography)". En Richard Bolton (ed.) *The contest of meaning. Critical histories of photography*, Cambridge, The MIT Press.

Sontag, Susan (1977). "In Plato's Cave", *On Photography*, New York, Dell Publishing Co.

Traba, Marta (2005). "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1960-1970". En Mari Carmen Ramírez (ed.) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1960-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Wajcman, Gérard (2001). *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.