

**ÉCFRASIS Y ARCHIVO. IMAGEN COMO  
EXPERIMENTACIÓN NARRATIVA EN *PAPELUCHO GAY  
EN DICTADURA DE JUAN PABLO SUTHERLAND & UN  
COMUNISTA EN CALZONCILLOS* DE CLAUDIA PIÑEIRO<sup>1</sup>**

EKPHRASIS AND ARCHIVE. IMAGE AS NARRATIVE EXPERIMENTATION  
IN *PAPELUCHO GAY EN DICTADURA* BY JUAN PABLO SUTHERLAND &  
*UN COMUNISTA EN CALZONCILLOS* BY CLAUDIA PIÑEIRO

**ÓSCAR GUTIÉRREZ MUÑOZ**

Facultad de Humanidades y Arte, Doctorando en Literatura Latinoamericana.  
Universidad de Concepción. Concepción  
Chile  
[ogutierrez@udec.cl](mailto:ogutierrez@udec.cl); [oscar.gm.docs@gmail.com](mailto:oscar.gm.docs@gmail.com)

**Resumen:** El presente artículo busca evidenciar cómo los conceptos de Écfrasis y Archivo funcionan como elementos centrales de las novelas *Papelucho Gay en Dictadura* de Juan Pablo Sutherland & *Un comunista en calzoncillos* de Claudia Piñeiro, producciones textuales que, desde el espacio de la posmemoria, experimentan con el recuerdo y la imagen. La inclusión en la novela de imágenes/archivos, fragmenta la estructura narrativa, lo que posibilita abordar ambos trabajos desde el aparato analítico que denomino estética de la elisión, propuesta interpretativa referida al periodo dictatorial chileno y argentino. Dicha estética se despliega a partir de la fragmentación (temporal y narrativa) y de la dualidad discursiva, que se manifiesta en la ambigüedad con la cual los narradores de ambas novelas exploran las dimensiones del conflicto político de sus países.

**Palabras clave:** posmemoria, estética de la elisión, Écfrasis, Chile, Argentina, dictadura, Archivo.

<sup>1</sup> El presente artículo es parte de la investigación “Museos de la Violencia: Análisis de la producción narrativa de postdictadura en Chile y Argentina”, estudio conducente al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana cuyo profesor guía es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo. Trabajo desarrollado en la Universidad de Concepción, y financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), en su modalidad de apoyo a la formación doctoral.

**Abstract:** This article seeks to highlight how the concepts of Ekphrasis and Archive function as central elements of the novels *Papelucho Gay en Dictadura* by Juan Pablo Sutherland & *Un comunista en calzoncillos* by Claudia Piñeiro. Textual productions that experiment with the notions of memory and image related to the postmemory. The inclusion in the novel of images and files fragments the narrative structure, being able to approach both works from the analytical resource that I call aesthetics of elision, interpretative proposal that works the texts that refer to the dictatorial period. The aesthetic of elision works from the concepts of fragmentation (temporal and narrative) and discursive duality, expressed in the ambiguity with which the narrators of both novels explore the dimensions of political conflict. Related topics in both books.

**Keywords:** postmemory, aesthetics of elision, Ekphrasis, Chile, Argentina, dictatorship, archive.

Recibido: 15/06/2020. Aceptado: 1/10/2021.

## Écfrasis, archivo y el espacio de la posmemoria

Hablar de espacio narrativo de postdictadura facilita el ingreso a la exégesis de proyectos escriturales experimentales, los cuales en su mayoría se articulan desde la experiencia personal del autor: situaciones particulares, privadas, propias, íntimas que se enlazan con otras disciplinas artísticas que vienen a sostener y a servir de argumento expreso para exhibir aquella traumática experiencia dictatorial. Los textos, entonces, parecieran museos de la violencia que seleccionan, montan y exhiben aquellos episodios memoriales, de tal manera que se terminan por configurar como un dispositivo o aparato estético (Déotte, 2012) que ejerce fuerza en el acto de seleccionar, reunir, separar y articular aquellos archivos de acuerdo con una intencionalidad política. Para el pensador francés Jean-Louis Déotte, en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, la institución museal y la literatura comparten un “destino ético-político, cívico” (Déotte, 1998), zona en la que nuestras novelas también se despliegan<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Juan D. Cid Hidalgo en, “Archivo y novela. Sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana” (2017a) subraya que el filósofo francés entiende “aparato” como “una configuración técnica del aparecer, idea que nos hace comprender cómo el museo (las colecciones, inventarios, archivos, etc.) visibiliza las imágenes, a la vez que nos hace comprenderlo como una superficie de inscripción, por lo tanto, registro de una memoria que se dirige hacia el porvenir, como una actividad de selección memorial (curatoria) que, como los tribunales, escoge qué recordar y qué olvidar: ‘Por tribunal no hay que entender

Las novelas *Papelucho Gay en Dictadura* (2019) de Juan Pablo Sutherland y *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñeiro utilizan registros gráficos de su historia familiar, específicamente fotografías que singularizan la escritura, buscando aportar nuevas capas a una trama textual enfocada en reconstrucciones memorísticas de un periodo, que define la historia, personal, familiar, y también el tejido nacional/colectivo en el que se desenvuelven los protagonistas. La utilización de dichos elementos busca, en cierta medida, apelar al contexto, singularizando el espacio discursivo, traspasando a la novela elementos que proyectan el espacio y la época, con el fin de facilitar la creación de narrativas que remiten al periodo conflictivo y que terminan por estructurarse a través de una dualidad discursiva.

En este sentido, la utilización de elementos extradiegéticos (fotografías, imágenes, transcripciones de diarios, intertextos, mayoritariamente fragmentos de poesía) permite desarrollar una suerte de montaje o curaduría, que se manifiesta a través de la superposición de los distintos elementos, los que terminan por constituir un aparato discursivo híbrido.

Ambos libros presentan la similitud de construirse a partir del despertar adolescente y abordan los pliegues de la infancia desde distintos espacios y perspectivas. Los secretos y descubrimientos familiares, interpretados desde un prisma infantil; el colegio, así como el liceo y la universidad se presentan como cronotopos a través de los cuales los narradores proyectan las sociedades chilena y argentina, permitiéndoles a su vez agitar el espacio memorial, de la misma forma que la vida de un individuo es sacudida en el espacio juvenil adolescente. La institución educacional se presenta como la estructura de orden y poder primario, en el cual la macropolítica (dictadura) se visibiliza y materializa en un agenciamiento microsocioal como la escuela. La novela del chileno Juan Pablo Sutherland exhibe dicha problemática en relación con los puntos de fuga de su sexualidad, la cual es sometida a un poder coercitivo, tanto por la comunidad escolar como por una militancia política que la ponía en entredicho “EN EL PARTIDO Y LA JOTA ME DIJERON QUE DEBÍA INSCRIBIRME E INGRESAR AL SERVICIO MILITAR. No estuve de acuerdo. Luego insistieron que era ne-

---

solamente la institución jurídica sino más allá, sus procedimientos, su trabajo de pesquisa, la identificación de objetos testimoniales, la autenticación crítica, el registro, la comparecencia de las partes, la decisión, la ejecución, etc.” (Cid, 2017a: 161).

cesario para que la revolución triunfara en el año decisivo de la rebelión popular\* y bla-bla-bla-bla. Lo seguí pensando varias semanas. Luego me fui a inscribir no tan convencido” (Sutherland, 2019:54). En la página siguiente, el relato escenifica la experiencia vivida en el contexto de resistencia y sublevación nacional, el modo en que la militancia política (régimen público) supera la identificación de género (régimen privado).

El año 1986 yo tenía dieciocho años recién cumplidos y el pc había ordenado a sus militantes ingresar a las FFAA para infiltrarse, eso significaba que debíamos inscribirnos para realizar el servicio militar obligatorio. Ese año había sido catalogo por el PC como el año de la sublevación nacional. [...] Nos gritaron durante las tres horas que estuvimos, nos ordenaron sacarnos toda la ropa y esperar. Yo tenía una cicatriz en el pecho y un médico militar comenzó a molestarme diciendo que las razas malas venían marcadas. Al final del proceso, terminó descartándome por “homosexual” al reaccionar mal a los ejercicios que nos hicieron realizar en el galpón. (Sutherland, 2019:55)

En el texto de Claudia Piñeiro, en tanto, la presencia de la dictadura se manifiesta como un élan<sup>3</sup>. Los dispositivos disciplinarios y punitivos se encuentran presentes, pero no alcanzan a manifestarse en la lógica criminal de otros relatos, sino más bien se presentan de forma intimidatoria, desplazándose en el ajedrez discursivo de las militancias *ad honorem* que los diferentes miembros de la escuela elegían mantener. Aquellos que, por un desarrollo etario, no lograban deconstruir los discursos,

Una de las pocas veces que oí hablar a mis amigas de que los militares se habían llevado a alguien fue cuando entraron a la casa del doctor Arroyo y se lo llevaron a él y a toda la familia. Pero para cuando mis amigas hablaron de eso, los Arroyo ya habían reaparecido, entonces ellas contaban la anécdota no porque estuvieran preocupadas sino porque les confirmaba lo que querían creer: que si o estabas metida en nada “raro” te devolvían. (Piñeiro, 2013:87)

<sup>3</sup> Usamos el término interpretándolo bajo el concepto de impulso o esencia, el cual fue primeramente propuesto por el filósofo Henri Bergson. Sin embargo, nuestro modo de empleo se acerca más a lo señalado por Deleuze, el filósofo francés intentó retomar la novedad de la idea de Bergson en su libro *Bergsonism*, aunque el término mismo sufrió cambios sustanciales por parte de Deleuze.

También estaban aquellos que conscientemente buscaban convertirse en dispositivos de control orgánicos, dispuestos más allá de una militancia, los que funcionan como entes censores, o, en un lenguaje coloquial, vulgares *sapos*: “Me senté frente a ella, me esperaba en un escritorio donde no nos podía escuchar nadie. Me miró fijo, sonrió otra vez y largó la pregunta: ‘Decime, ¿tus padres son comunistas?’. Me quedé helada; ésa, ‘comunista’, era la palabra que yo sabía que no había que pronunciar. Nunca jamás decir que mi padre era comunista. Pero el miedo en lugar de paralizarme me hizo reaccionar y dije que no” (Piñeiro, 2013:91).

La militancia repercute como un eje predominante en las narraciones, porque, como una caja de resonancia, sus alcances trascienden más allá del espacio inmediato de acción, reapareciendo en cada uno de los quiebres temporales a través de los cuales discurren ambos textos. *Papelucho Gay en Dictadura* puede abordarse desde varias perspectivas: aquellas ligadas a la militancia partidista, en constante conflicto con la orientación sexual del narrador y protagonista; la que dice relación con la militancia intelectual, donde se muestra una significativa admiración a Rodrigo Lira y las Yeguas del Apocalipsis, articulándose las figuras de dichos autores como referentes ineludibles; y, finalmente, la militancia referente a la sexualidad, espacio que nos permite ejemplificar aquella característica de la estética de la elisión, la dualidad.

Durante el régimen militar, el ocultamiento, el disimulo y el encubrimiento de las ideas políticas, como de cualquier otra idea o propuesta no conservadora, fue un mal necesario, una forma de cuidar la vida. Ante una sociedad profundamente manipulada, y enfrentados a la violencia sistémica de un Estado militarizado, la manipulación de las creencias y del discurso resultaban elementales para imponer una forma de dominación. La sexualidad, o el despertar sexual, se caracteriza por ser una dimensión perturbadora para los regímenes totalitarios asociados al clero para su perpetuación. Ser miembro de la comunidad LGTBIQ<sup>4</sup> era expresión concreta de oposición a todo lo que la dictadura representa. En el contexto de una sociedad civil educada y controlada por fuerzas militares y con resabios

<sup>4</sup> Esta sigla como tal es inexistente en el tiempo ficcionalizado. Ocupamos su expresión actual para identificar la nomenclatura utilizada en la actualidad por las disidencias sexuales y referirnos a su espacio de acción.

culturales profundamente patriarcales, clericales, de marcada tendencia xenófoba y homofóbica, el texto del chileno opta por la dualidad discursiva, es decir, por inscribir en su obra el proceso de camuflaje de la identidad sexual del protagonista, entendiendo la operatoria del poder dentro del marco civil.

El Riquelme y el Torres me acusan de lauchero, según ellos el peor puesto de un jugador de fútbol. El que saca la vuelta y que termina como pajero, como si fuera yo el que me pasara atrás del patio como ellos, tocándose al final de los recreos. Ayer el Riquelme se sacó la pichula como si fuera una medalla, la ofrecía gruesa y negra como un cuello de avestruz saliendo de sus pantalones. El Torres también se la sacó y me dijo que se la tocara, que vería como se iba agrandando. Yo me quede callado y sin poder moverme de ahí, como intentando salir arrancando, pero sin torcer un pelo, con los pies pegados al suelo como dos bloques de cemento, el Torres, que es mafioso, me tomó la mano y me la puso encima. Me dijo que tenía que aprender cómo se la corrían los hombres. (Sutherland, 2019:32)

Al igual que en otras narraciones la progresión temporal es agresiva; los saltos narrativos que abordan décadas se suceden en un flujo continuo, de manera que los lectores panorámicamente podemos entender los diferentes procesos emocionales y sociales a los cuales el narrador/personaje se ve sometido. La conformación de la identidad del individuo, por lo tanto, se fragmenta del mismo modo que se pretende fragmentar el espacio discursivo de la dictadura. Al acceder a la lista de recuerdos, el narrador igualmente comienza a delinear su historia de resistencia, aquella que nace desde la identidad personal y se proyecta a la institucional: “¡Cabro de mierda, siempre metiéndote en líos! Quedé helado. El inspector García le dijo a mi madre que mi expulsión ya era un hecho. Abracé a mi madre y lloré por su pena” (Sutherland, 2019:65).

Tanto el partido, al cual “papelucho” pretende adscribirse, como el liceo, dispositivo disciplinario que en gran medida funciona como la abstracción del Estado, se exhiben en el texto: “El 21 de Diciembre de 1984 mi mamá fue a matricularme al Liceo Darío Salas. El Director del colegio, un tal Sr. Salinas, pidió hablar en privado con mi madre. [...] yo no podía matricularme, estaba fuera del liceo por actividades ilegales y subversivas. Si denunciaba la expulsión amenazó con entregar las fotos a la CNI donde yo

aparecía en el techo del liceo para una toma organizada ese año” (Sutherland, 2019:65). La sexualidad y el partidismo ideológico funcionan como espacio de resistencia. Al fin y al cabo, las disidencias fracturan la idea de moralidad y molaridad del constructo nación. El fragmentado discurso de los recuerdos apunta, por lo tanto, al punto de fuga del “horizonte utópico”, concepto que el mismo autor, en algunas entrevistas<sup>5</sup>, ha señalado como búsqueda, al narrar su memoria en un enclave que busca visualizar las “infancias maricas”, alienadas en los espectros de carencia de las poblaciones de los setentas y ochentas, y que a su vez resignifica en clave intertextual. Los preceptos de la infancia que se desprenden del título de la afamada y didáctica serie *Papelucho* de Marcela Paz.

El espacio de la disidencia no es tan marcado en Piñeiro, aun cuando existe, está presente y circula. Ella la podemos percibir tanto en la forma como aborda las relaciones de su entorno familiar y escolar, como por la crítica discursiva al espacio político. Sin embargo, no presenta una militancia tan evidente, pese a lo obvio del título *Un comunista en calzoncillos*, en que se explicita uno de los nombres proscritos en toda dictadura. Esto ocurre, en gran medida, porque la reconstrucción memorial llevada a cabo por el binomio narrador/autor es mediada a través del prisma de una niña en edad escolar. Mientras que, en otro aspecto, esta “fabulación” de la militancia reside en el partidismo del padre: “El capitalismo se fue al carajo, repetía mi padre que era comunista. O se decía comunista” (Piñeiro, 2013: 20), quien presenta una adhesión ideológica más que partidista, además de una marcada crítica a la estructura política: “Antes de regresar a mi cuarto, le pregunté: ¿Pero a vos te gusta Isabelita? Menos me gustan ellos, respondió él” (Piñeiro, 2013: 77).

*Un comunista en calzoncillos* (2013) se construye en torno a una dialéctica de pasillo, a los desencuentros de opinión en una sociedad ampliamente polarizada. El intertexto aquí no está presente de una manera explícita, pues la fragmentación narrativa apela a la reconstrucción personal del período. La historia es mediada por los ojos de una niña, mientras que la narración es mediada por un ejercicio archivístico en torno al álbum familiar que construye el texto; también existe una mediación en la elección de fo-

<sup>5</sup><https://www.elmostrador.cl/cultura/2019/07/15/papelucho-gay-en-dictadura-el-ochentero-spin-off-de-juan-pablo-sutherland-de-la-popular-saga-infantil/>

tografías del álbum personal que acompañan el texto: “Las referencias que aparecen en la primera parte del libro: “Mi padre y la bandera”, remiten a capítulos incluidos en la segunda parte del libro: “Cajas chinas”. Las referencias incluidas en “Cajas chinas” remiten a capítulos de esa misma parte del libro. Dicho esto, cada lector es libre de seguir el orden de lectura que elija” (Piñero, 2013: 11). En relación a esta cualidad podemos ejemplificar cómo los procedimientos efrásticos (aquellas herramientas discursivas en las que el texto describe la imagen) son utilizados en el mismo tenor del ejercicio narrativo: representando fragmentos que evocan vívidamente el periodo dictatorial, facilitando los saltos temporales y las dualidades discursivas, que necesariamente exigen un ejercicio de montaje narrativo.

Con procedimientos efrásticos nos referimos al procedimiento de mediación de imágenes a través de la correspondiente figura retórica. La palabra éfrasis deriva del griego ἐκφράζω y significa “exponer, describir; describir con elegancia” y es un nombre que los antiguos griegos daban a la descripción de un objeto, de manera que las palabras compitieran en fuerza expresiva con el objeto que pretendían representar. Como apunta Luz Aurora Pimentel inicialmente, en la época helenística, esta figura retórica estaba relacionada con el deseo mimético y con la enargeia (o hipotiposis) entendida como la capacidad de reproducir, en el discurso verbal y a través de una descripción vívida y detallada, un objeto de tal manera que permitiese volverlo a presentar ante los ojos. La éfrasis, entendida como representación verbal de un objeto visual (Pimentel, 2003) tiene un largo recorrido crítico. Muchos de los autores que han estudiado este recurso coinciden en definir la figura retórica de la éfrasis como la descripción mimética de un objeto perteneciente al campo de las artes plásticas o visuales.

Leo Spitzer la definía hace cuarenta años como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962,72); James Hefferman, de manera más abstracta, define la éfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (1993, 3), y Claus Clüver como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema signico no verbal” (1994, 26). Es interesante notar que las tres definiciones insisten en el carácter relacional del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume; representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual. (Pimentel, 2003:206)

Para efectos de esta investigación seguiremos la propuesta de la destacada investigadora y académica mexicana Luz Aurora Pimentel, quien en *El espacio en la ficción: Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos* subraya: “en la ecfrasis –entendida ésta como la descripción verbal de un objeto plástico- el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo plano y son parte sustancial del significado del texto (...) el lector no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la ecfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para ‘leerlo’ junto con su descripción” (2016[2001]: 113). Las novelas analizadas en el presente trabajo utilizan ampliamente dicho procedimiento, estructurando la narración en torno a el diálogo imagen/texto.

Volviendo a las novelas, los problemas de la familia Piñeiro a la vista parecen pequeños, las agrietadas relaciones familiares, las precariedades económicas de la clase media argentina y el desfile al monumento, centralidad que absorbe a la comunidad y que presenta las fisuras de la homogeneidad política que no parece darse cuenta de su verdadero espacio de acción, exhiben cual álbum familiar aquella historia íntima que es igual a la de todos los demás. Como diría Juan Cruz en su pequeño comentario respecto del trabajo de Piñeiro<sup>6</sup>, el libro es “la crónica familiar del momento en que de pronto se despierta todo en una adolescente argentina que presencia cómo el golpe militar solivianta su vida, la de su familia, la de sus compañeros de colegio, la de su país perplejo, dormido y doliente” (Cruz, 2013:web).

Soliviantar pareciese ser la adjetivación adecuada para ambas novelas. Ya que pese a presentar una materialización textual marcadamente diferente, el gran argumento de estas novelas ensambladas es la forma en la cual ambos protagonistas se construyen y la actitud que adoptan frente al poder disciplinario. La macropolítica se presenta en distintas formas, y las capas sociales son interpeladas a mantener una actitud de adhesión, antes que de respuesta. Es por eso que las actividades decorativas de la estructura militar, un desfile, son un tema particularmente problemático desde la mirada infantil, que inconscientemente ve trastocado su agenciamiento básico, la escuela:

<sup>6</sup> [https://blogs.elpais.com/juan\\_cruz/2013/07/un-comunista-en-calzoncillos.html](https://blogs.elpais.com/juan_cruz/2013/07/un-comunista-en-calzoncillos.html)

La contradicción entre mi mundo familiar y aquel al que pertenecía en cuanto pasaba la puerta de mi casa se presentó en claro conflicto por primera vez en esa anécdota contada por mi maestra de cuarto grado. Antes lo intuía, antes sospechaba que ciertas cosas era mejor no decirlas fuera de casa; ya desde hacía tiempo tenía la sensación de que mis padres, sobre todo mi padre, era muy distintos a lo que yo veía alrededor. (Piñeiro, 2013: 20)

La pequeña Claudia, la contraparte binómica de la narración, se queja de la relación con su padre, y la forma que este tiene al establecer relaciones con su comunidad inmediata:

“¿Y qué les digo si me preguntan por qué no van ustedes a las reuniones?. Me atreví a preguntar sin levantar la vista. Decíles que yo no voy porque ésa no es mi Bandera.” [...] Fue la excusa que usé, la de la nacionalidad de mi padre. La usé entonces, en ese verano, cuando me pedían explicaciones por su ausencia a aquellas reuniones. Pero también más adelante cuando me preguntaban por sus ideas políticas. Mi papá no vota, es español. (Piñeiro, 2013: 35)

La relación cordial que el Padre mantiene con la profesora de su hija es otra de las situaciones, que trastorna la forma de actuar de Claudia en su comunidad. La joven y atractiva profesora, recientemente separada, a los ojos de la niña pareciera ser una amenaza en la relación de sus progenitores, remitiendo su figura a la conocida estructura de la *femme fatale*. Sin embargo, en el tenor de las dualidades discursivas, terminamos descubriendo que la maestra no presenta ningún interés amoroso en la madre, sino más bien es una víctima más del poder y los acercamientos con el padre de la narradora tienen un carácter de colaboración y camaradería política, antes que emocional o sexual.

Las cartas que el Padre y la Maestra intercambiaban “El sobre estaba en blanco. No había remitente ni destinatario. Pero ella no dejó dudas. ¿Se lo podés dar a tu papá?, me dijo. La odié, cómo se atrevía” (Piñeiro, 2013: 107), no eran otra cosa que camaradería política, apoyos necesarios para los movimientos, para los escapes furtivos, para la persecución llevaba a cabo en un espacio que políticamente parecía decantarse por una admiración antes que una animadversión al régimen. En este sentido la rumorología se apropia del espacio, la vida de la profesora cambia y comienza a convertirse

en víctima de la dualidad discursiva del periodo. Dualidad evidenciada a su vez en la forma de relacionarse con el padre de la narradora.

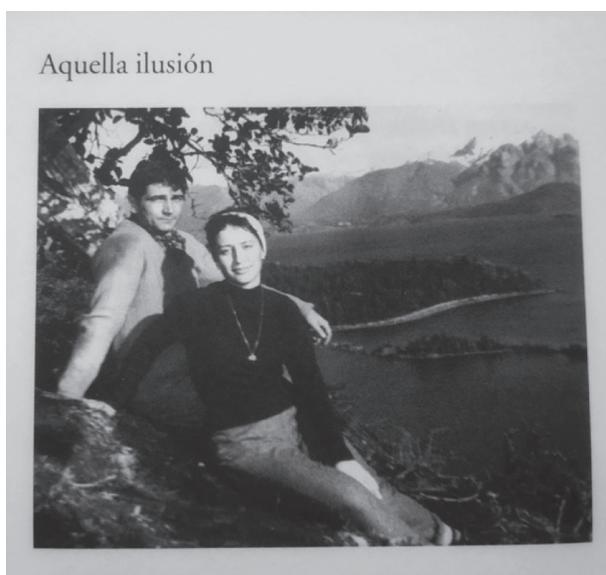
Unos días la señorita Julia dejó de ir al colegio [...], a media mañana empezaron a llegar versiones de distinto tipo acerca de la suerte o la desgracia que había corrido la maestra: se los llevaron de noche, rompieron la puerta de entrada a su casa, [...], los sacaron a ella y al marido. [...] También corrieron versiones acerca de quién de los dos era el que andaba en “algo”. Que él estaba muy metido en el sindicato bancario, que ella había estado afiliada al Partido Comunista, que recibían y escondían en la casa militantes perseguidos, que figuraban en la lista de teléfonos de no sé quién. Lo cierto es que la señorita Julia ya no estaba y que seguramente no volvería pronto. (Piñeiro, 2013: 110)

El gran macrorrelato político es completamente desplazado. Nuevamente volvemos al cuchicheo, a las discusiones de pasillo, al qué dirán. La pequeña comunidad se ve abrumada por los rumores, discursos que posicionan a la comunidad escolar en el juego de máscaras de la militancia. Espacio en el que la suplantación de identidades y formas de mutismo configuran la elección respecto del qué decir, siendo el único ápice de la subversión las elecciones lingüísticas, aquellas que definen qué se debe ocultar y qué decir frente a quienes lo rodean. El juego de máscaras empuja a Claudia a verse envuelta en esa persistente duda respecto de la relación de la maestra con su padre, una duda que finalmente sólo tiene lugar en la febril imaginación infantil. En este sentido el conflicto del posible triángulo amoroso no es más que una representación de la fractura de mayor alcance. La inocencia a través de la cual la hija ve la destrucción de la familia, creemos es metáfora de la destrucción de la sociedad argentina a través del golpe.

La fragmentación a que aludimos en los textos se impone gracias a una progresión narrativa acorde al crecimiento etario sufrido por los narradores (protagonistas de las historias), que va demarcando procesos –en el trascurso de décadas– que retratan el paisaje del periodo, pero que a su vez mantienen esa dinámica de saltos como si todo se tratara de un ejercicio de montaje diacrónico. Mecanismo que además alcanza una nueva dimensión a partir de la utilización de imágenes que intercaladamente rompen el flujo textual.

En *Un comunista en calzoncillos*, la incorporación de las imágenes busca generar un archivo gráfico que da cuenta del contexto de la época;

en dicho sentido, la narrativa elabora una estructura mediada dentro de la cual es posible consultar el apartado *Cajas Chinas*, casi como si de un índice se tratara. Los vínculos que emparentan ambos códigos van generando alianzas en pos de obtener una mirada más íntegra acerca de los acontecimientos vividos en el contexto de la violencia de Estado. Las imágenes, acompañan, o subvierten el texto, que construye la pequeña historia familiar, dentro de la gran macrohistoria social de la nación. Por ejemplo, la siguiente figura.



(Piñeiro, 2013: 185). “Aquella ilusión”. Recuperado de *Un Comunista en Calzoncillos*)

El título de la imagen, *Aquella ilusión*, remite en primera instancia a la truncada relación familiar, y, por supuesto, a la relación anteriormente descrita entre la educadora y su progenitor. En este proceso se pueden apreciar indudables juegos discursivos, a partir de la textualización que singulariza la imagen, evidente oxímoron, entre la posibilidad lejana de “aquella ilusión”, en una imagen que remite al *locus amoenus* o a un paisaje bucólico, y que sitúa a sus padres en un romanticismo idílico que se distancia de la tensión narrada en la primera parte de la novela.

La imagen facilita el proceso de multiplicidad discursiva, que se desprende de los espacios de interpretación que la lectura entrega al lector. La imagen no sólo fractura la dimensión del dispositivo estético escritura, sino que su inclusión secciona en diferentes niveles la discursividad del relato. En cierta medida la imagen redefine el texto, generando un procedimiento ecfrástico inverso, en el cual la presencia de la fotografía viene a redefinir o complementar las polaridades discursivas de la fábula previamente desarrollada. Al respecto Juan D. Cid Hidalgo (2016) apunta que la écfrasis nos permite “constatar las relaciones entre novela y artes visuales que nos llevan a interrogar las fronteras y fisuras que van de la imagen al texto y viceversa, es decir, con qué mecanismos se enriquecen, alteran o se matizan los elementos visuales al invadir el campo textual y cómo se vuelcan los ingredientes textuales en el espacio visual (Cid, 2016: 2).

En este sentido, qué es la inclusión de imágenes en *Un comunista en calzoncillos*, sino la invasión de representatividad del paradigma fotográfico. Los elementos pertenecientes a la fábula ya han sido expresados, ampliados y narrados, entonces ocurre el quiebre a partir de la imagen que viene a trastocar y emplazar sus sutilezas y versatilidad en el lenguaje, resignificando con su presencia el género narrativo. La misma autora señala la condición de dichas estructuras: “Por eso quien lea esta historia y diga “Esto no fue así” tiene absoluta razón. Sólo fue así en mi cabeza, en ese lugar donde mezclo ficción y realidad, palabras e imágenes, datos y mentiras” (Piñeiro, 2013: 193). En el juego de ficción y realidad es donde las imágenes comienzan a denotar otras cosas. Es por eso que decimos que la herramienta descriptiva de la écfrasis se invierte, la textualización no estructura sus patrones en el sentido amplio de entregar una imagen mental de los elementos gráficos que acompañan la propuesta, sino que la imagen resignifica las historias y narrativas personales que la novelista había creado. En este sentido, percibimos zonas de contacto con la dinámica de trabajo textual asociada a las imágenes que se incorporan a los afluentes novelares:

La definición de écfrasis, que se consideraba canónica en la modernidad, para entenderla como “la representación verbal de una representación visual” (p. 12). Dicha propuesta amplía el campo aplicativo de esta categoría, haciéndola extensiva no solo a la literatura, la poética, la historia del arte y la crítica, sino a las prácticas culturales. En concordancia con esta idea, es interesante destacar que, si se analiza la écfrasis como

práctica cultural, entonces las imágenes pueden leerse como si fueran textos y los textos como si fueran imágenes (Schneck, 1999). (Barzaga, 2018:22)

Es en esta línea argumental donde el tema del desfile y el monumento a la bandera resulta interesante, pues alrededor del momento alegórico tienen lugar las seguidillas de eventos que definen las posiciones dentro de la comunidad escolar y la familia de la narradora. Y de paso, ejemplifican a cabalidad la dualidad discursiva presente en la época.

Los grupos afines a la visión militar, aquellos que promueven y aceptan el golpe más allá de cualquier cuestionamiento ético, festinan con el desarrollo esperpéntico de la fiesta infantil y escolar. La ritualización clásica del carnaval es trocada, traspasando la imagen divina del espectro religioso al espacio secular, del espectro político. Compitiendo con otra ciudad, por el “mito fundacional”, el monumento, que singularizaba la importancia de la pequeña provincia, frente a la centralidad de Rosario: “La piedra fundamental se puso en la plaza Manuel Belgrano el 25 de Marzo de 1938, pero el monumento de la bandera se inauguró recién cinco años más tarde el 25 de julio de 1943- Casi catorce años antes que el de Rosario” (Piñeiro, 2013: 35).

La construcción misma del monumento<sup>7</sup> había pasado por reinterpretaciones, “Además de los cóndores, Sempere había incluido en el proyecto dos bajos relieves en bronce: uno que representaría la batalla de Salta y otro, la batalla de Tucumán. Y esculturas de cuatro soldados que custodiarían las dos puertas de hierro de entrada al interior. Pero el escultor se mu-

<sup>7</sup> Jacques Le Goff en *El Orden de la Memoria. El tiempo como imaginario* (1991) repara sobre la impronta del Monumento en la conformación de imaginarios sociales y culturales, recreando, en su arquitectura atávica, el espacio memorial que se quiere sostener en el tiempo. En su nomenclatura, “La palabra latina monumentum está vinculada a la raíz indoeuropea men que expresa una de las funciones fundamentales de la mente (mens), la memoria (memini). El verbo monere significa «hacer recordar», de donde «avisar», «iluminar», «instruir». El monumentum es un signo del pasado. El monumento, si se remonta a los orígenes filosóficos, es todo lo que puede hacer volver al pasado, perpetuar el recuerdo (por ejemplo, los acontecimientos escritos)”. (227). Así mismo sus tipologías expresan la búsqueda de un fin, evidentemente político, en la medida que los monumentos de corte institucional, apuntan a la creación del pasado común, evitando los puntos de fuga de la disidencia. “Las características del monumento son las de estar ligado a la capacidad —voluntaria o no— de perpetuar de las sociedades históricas (es un legado a la memoria colectiva) y de remitir a testimonios que son sólo en mínima parte testimonios escritos” (228).

rió antes de que se terminara el monumento, de lo que había proyectos sólo se pudo cumplir con los dos cóndores” (Piñeiro, 2013: 39). La iconografía resulta clara, entendiendo las distancias de la historia, la composición del monumento resultaba macabra, la narradora lo retoma cuando apunta: “Yo treinta y tres años después, agradecía que sólo estuvieran los cóndores. Bastante miedo me daba verlos y si a mi miedo hubiera tenido que sumarle cuatro soldados de bronce más altos que mi padre” (Piñeiro, 2013: 40). La alegoría a aquel soldado vencedor, ahora ausente, se marca aún más a partir de la imagen del ave cordillerana, criatura solemne pero un ave rapaz, al fin y al cabo<sup>8</sup>, entendiendo que su visualidad y majestuosidad remiten a imaginarios distintos si su carácter se aborda desde la perspectiva occidentalista o de la cultura indígena. “Cuando en algún acto patrio se izaba la bandera mientras cantábamos “Aurora”. Les cantábamos a los cóndores. “Alto en el cielo un águila guerra”. Me preguntaba entonces si no habría ninguna canción patria con cóndores en lugar de águilas. Y cuando me convencí de que no, me dije que algún día yo la compondría. Tal vez no a la patria, pero sí al cóndor”. (Piñeiro, 2013: 40).

La narradora al finalizar la cavilación respecto del ave, nos remite al capítulo 6, individualizado por el “(6)” de la segunda parte del libro, al archivo fotográfico que también es acompañado con otros elementos. En este sentido, la fragmentación define el relato, pues la percepción de la visión infantil en la época, los años setenta, es deconstruida a través de la época de enunciación indefinida. La referencia al ejercicio curatorial de archivo, nos lleva al apartado denominado “Dos versiones de un cóndor”, en el cual la autora contrasta la canción del ejército argentino con *Cóndor y Cronopio* de Cortázar.

Las referencias intertextuales, entonces, establecen vínculos respecto a la iconografía del ave y la alegoría militar, de igual modo la referencia a Cortázar estructura ese espacio de la búsqueda y el encuentro en correspondencia a la forma de relacionarse con la estructura castrense representada en este caso por el cóndor. Las esferas de poder se siguen manifestando sobre la vida, es por eso que, a pesar de buscar la fuga en la figura colosal del ave andina, el ejercicio es ilegítimo. El cóndor, otrora imagen de la mag-

<sup>8</sup> Menos cóndor y más Huemul diría Mistral.

nificencia andina, es reapropiado y reinterpretado por la jerarquía militar como un ícono de su poderío. El nombre del plan de Kissinger, *Operación cóndor*, ya lo anticipaba. La autora, en tanto, decide exhibir la fotografía del monumento exponiendo la utilización iconográfica del ave, pues, como narra en su recuerdo, los niños finalmente terminan marchando en torno al monumento; manera de expresar que los niños finalmente danzan alrededor de la figura atávica de la junta militar. En dicho sentido, cobra importancia el diálogo con Cortázar, en la medida en que se busca desacralizar la jerarquía impositiva de aquel monolito que todavía ejerce energía en la memoria de Piñeiro, y que es contrastado con el verdadero monumento, o al menos la figura que realmente, para la autora, remite al espacio familiar, al recuerdo, a la memoria trastocada por la violencia; y, finalmente, a su patria misma: “Mi patria era esa, el ombú de la plaza” (Piñeiro, 2013: 41).



(Piñeiro, 2013: 123). “Monumento a la Bandera de Burzaco”.  
Recuperado de *Un comunista en calzoncillos*.

En torno a la disidencia del concepto patria, podemos señalar que también es reconocible en el aislamiento del padre ante la comunidad. La figura paterna, además de presentar su oposición al momento particular de la nación, también busca el recogimiento respecto a la actividad escolar: “Vos no pensarás desfilas, no? Si no voy me ponen la falta, le contesté. Te sobran las faltas pichona, me dijo él, la resistencia a veces, no se compone más que de pequeños actos, y se metió en el baño” (102). Si bien la ausencia del ritual resulta, a lo menos peligrosa, la disidencia y la rebelión terminan en un segundo plano en contraposición a las emociones, pues pese a la negación permanente del padre con las actividades, finalmente la carga emocional termina siendo más fuerte al ver a su hija participando a través de la muchedumbre. “Escondido detrás de ese árbol. Un poco a la izquierda de la rama que todos usábamos de asiento tratando de pasar inadvertido. Vi a mi padre. ¿Era mi padre? ¿De verdad estaba allí? Tenía que serlo. Necesitaba que esa sombra fuera él” (Piñeiro, 2013: 118). El cruce de miradas además completa el círculo de la disidencia, pues la niña, buscando la aprobación paternal, había desviado la mirada del proscenio, escenificando dicho acto como su principio de protesta. Necesitaba que aquella sombra fuera su padre, pues sentía un vínculo emocional, amparado en el orgullo, pues ambos eran personas de sólidos principios, aunque esos principios se demostraran en actos microscópicos, como desviar la mirada frente a la autoridad o manejar las dualidades de la discursividad en un medio de prensa. “Me dijo que era un aviso que había sido publicado [...] “Campos y remates rurales” de algún diario, Me hizo leer: Selanu, Vigna y Yer rematan lo que queda de la estancia “La Argentina”. Dirigirse a Balcarce 50. Cuando terminé de leer levanté la vista y lo miré, mi papá sonreía como un chico. ¿Entendés?” (Piñeiro, 2013: 105). El aviso era una broma caligráfica relacionada a la junta militar.

Las sutilezas del lenguaje permitían “bardear” a la junta, haciendo un uso más elegante de la dualidad discursiva implementada por ellos mismos. “Mira, dijo, y señaló el recorte “Selanu es Lanusse al revés, Yer es Rey y Vigna es Gnavi, la junta militar que gobernaba antes que volviera Perón. Alguien hizo esta joda, publicó los nombres al revés, el texto “rematan la argentina” se entiende, y la dirección Balcarce 50, ¿sabés qué es?. No, dije. La Casa rosada pichona” (Piñeiro, 2013: 106).

Con estos juegos discursivos el padre de la narradora es descrito como

un tipo de valores, profundamente emocional, poseedor de una emotividad que en ciertas circunstancias está igualmente ligada a sus principios. Quizás de ahí nace el juego de la autora con el título al plantearnos la posibilidad de una historia de la militancia. La impronta del título busca llevarnos directamente a la épica de la época, sin embargo, la épica acá no existe, está supeditada a la sociedad familiar. Por mucho que las antípodas éticas y políticas del periodo se magnifiquen en la palabra comunista, la obra no nos lleva a la guerrilla. Ni siquiera nos desplaza por los espacios del terror y la tortura, más bien nos expresa la cotidianidad, reducida a una lógica punitiva, en el cual las estructuras vecinales sufren un fuerte componente de censura y, en ciertos niveles, una programación predispositiva a una forma de pensamiento. En dicho espacio, las victorias morales, de la narradora y su padre, son la única forma de expresar su descontento con la situación del país. La fábula se distancia de un espacio de guerrilla urbana o similar, centrándose en lo cotidiano, donde perder el paso, ausentarse de las festividades militares, o pequeñas bromas escriturales, se consideran como elemento sustancial. Las situaciones ínfimas, pequeñas, las historias mínimas van configurando una especie de ergonomía de las militancias. La ideología, está presente, pero se estructura de aquella forma, en el pequeño código, porque no disponemos de las herramientas para ir más allá. La estructura social ha sido desarticulada, de esta forma el único espacio de acción verdadero será la familia, el entorno inmediato, en el cual tan sólo un pequeño gesto termina por significar, a lo menos a ojos del padre de Claudia, la tragedia de la nación.

En cierta medida la derrota vecinal también goza de este carácter anecdótico. Para los disidentes políticos como el padre de Claudia es una victoria que deja entrever la discursividad del poder estatal, donde la manipulación y la mentira, con fines de control ciudadano, se evidencian incluso en nimiedades domésticas como el desfile escolar en honor al monumento patrio, por otra parte, para los miembros de la comunidad afines al régimen es más bien un desagravio, que reafirma la poca importancia de los mismos en el andamiaje social.

El teniente general Videla no podrá estar con nosotros en el desfile del 20 de Junio porque, como todos sabemos, lo urgen cuestiones de suma trascendencia para el destino de la Patria. Pero aseguró dos cosas que nos llenan de felicidad ya que son fruto del trabajo entre todos estos

meses: enviará a alguien de su propio riñón a nuestro desfile y no irá él tampoco al acto de Rosario. (Piñeiro, 2013: 103)

En tanto, el texto de Juan Pablo Sutherland archiva en torno a la experiencia. Las imágenes son el eco de la época, nos remiten a los referentes emocionales en la medida que un prosaico *Papelucho* reconstruye su historia íntima. El tono poético de la obra se complementa con la estética descuidada de las imágenes, que suelen estar dispuestas en hojas que simulan un efecto manchado o granulado, materialidad que armoniza con la noción del desgaste, tanto en el recuerdo como en el álbum fotográfico. Las memorias, de este azaroso archivo visual, fluctúan en intensidad, pasando, por ejemplo, desde el recuerdo familiar del hermano muerto a un mosaico de la figura casi mesiánica de Rodrigo Lira, el poeta chileno tempranamente desaparecido<sup>9</sup>. Los capítulos, como dijimos con anterioridad, no poseen una extensión considerable, por lo que en algunos casos funcionan como bajada curatorial en relación a la imagen exhibida, un acople al proceso ecfástico en el cual las imágenes funcionan en la misma dimensión que las cavilaciones del narrador. Las ensoñaciones aisladas confluyen en fragmentos de una reconstrucción memorial que va encontrando una distribución en la gran estética de la postdictadura.

La utilización del archivo/imagen, por lo tanto, buscaría el mismo efecto estético que en el trabajo de Piñeiro, en que el recurso discursivo de la écfrasis se presente a la inversa. No se describe la imagen en la exégesis textual, la fotografía denota lo referencial, pone ante los ojos, remitiendo a multiplicidad de factores, dinámica que logra entregar nuevas capaz de interpretación a la recepción del lector.

MI HERMANO EMILIO TIENE CUATRO AÑOS Y SONRÍE, se suicidará en veintiséis años más sin ser una estrella de rock; Francisco ya tiene ocho y Roberto diecisiete. Estoy con ellos en una foto en el antejardín en mi casa en Pudahuel. Esa foto es de los años setenta, más bien el año

<sup>9</sup> Rodrigo Lira Canguilhem (1949-1981), excelsa figura de la poesía chilena se configura a través de la lectura, como eje preponderante en la formación autoral de Sutherland. El valor de Lira, sus eclécticos movimientos, y su inclasificable final aún resuenan en el imaginario colectivo chileno. Recomendamos la lectura del siguiente artículo disponible en Memoria chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3693.html>

exacto es 1978, año en que murió mi abuelo. Veo la foto y recuerdo lo pobre que éramos. Mi chaleco delgadísimo, bien limpio, pero delgado, una camisa blanca de cuello largo y unos pantalones grises con unas patas de elefantes leves, son la pinta que llevo. Me río y la reja blanca de la casa se ve detrás de nosotros. Roberto es el más grande, ya se puede ver cierta pinta artesanal que profundizará cuando estudie filosofía en la Universidad de Concepción. Su chaleco es rojo y negro, aunque la foto es opaca como el recuerdo. Francisco se ríe y tiene un peinado ridículo. (Sutherland, 2019:46)

La forma de narrar el contexto de la fotografía y la visión que presenta la imagen *per se*, genera una disonancia tanto visual como emotiva, lo que da cuenta de la utilización de la retórica de la *écfrasis* aplicada en un proceso inverso, a través de una curatoría personal, en la cual las imágenes, no sólo funcionan como corolario del texto, sino que también lo definen. En palabras de Dan Russek, acerca de la relación entre texto e imagen, el autor busca “persuadir, al espectador en términos más inmediatos y convincentes que con cualquier construcción verbal o argumentación conceptual, ya que las fotografías apelan ante todo a la emoción, y a su capacidad de expresar la intensidad del dolor, la desesperación o la destrucción, a través de una imagen” (Russek, 2014, p.124).

Los acotados capítulos, en cierta medida, no son otra cosa que cartas que el narrador dirige a sí mismo, o a un remitente desconocido, amparándose en la volubilidad de la memoria. Con ello no buscamos decir que el texto posea aquella estructura epistolar, entendida en el marco de la noción del género narrativo, sino más bien, señalar que el recorrido memorístico entrega esa impresión de intercambio/diálogo con la memoria, que se ve resaltado por la estructura de álbum familiar en torno a imágenes que en un ejercicio de contrapicado complementan o intensifican lo expresado textualmente. Las fotografías son imágenes duales, cargadas de connotaciones emocionales que se leen a través de las fisuras manifiestas en los textos. El narrador consulta su caja de memorias redistribuyendo los recuerdos en las planas de su museo personal, es por eso que la narración es ecléctica, se erige en un entorno caótico, donde las referencias literarias,

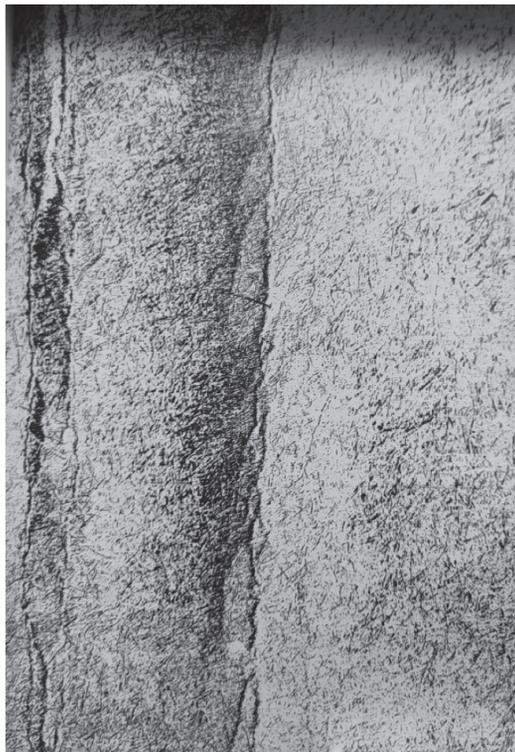
emocionales, e incluso la cultura pop convergen incesantemente<sup>10</sup>. En algún sentido, creemos que su memoria resignifica el estallido, expresa las polaridades y la experiencia de la misma, pero su disposición responde a la fragmentación.



(Sutherland, 2019:62). "Sin título". Recuperado de *Papelucho Gay* en *Dictadura*.

LE DIJE AL FANTAMSA DE RODRIGO LIRA QUE LO MÍO NO ERA LA POESÍA. Me he dedicado a escribir poesía, pero es un lenguaje imposible. Sólo escribí poemas malos. No soy poeta. Prefiero contar historias aunque los poetas también las cuentan. Lo acabo de descubrir. La poesía es para genios, yo soy sólo un adolescente, no Rimbaud. (Sutherland, 2019:121)

<sup>10</sup> Para mayores antecedentes de esta categoría recomendamos: *La cultura de la convergencia* (2006) de Henry Jenkins y *Afterpop* (2007) de Eloy Fernández Porta.



(Sutherland, 2019: 127). “Sin título”. Recuperado de *Papelucho Gay en Dictadura*.

MI HERMANO ROBERTO el año 1988 me regaló su tesis para optar al título de Profesor de Educación Media, Mención Filosofía el título era: “Nietzsche, la genealogía, Foucault”. Cuando leí su texto yo vería a Marx en todos lados como si fuera un fantasma recorriendo mi vida. Esa lectura me dejó Knock out. Descubrí muchas ideas y dejé otras. Hay Textos que mueven tu mundo y tu culo. Así fue. De lo que le entendía la mitad, pero con eso fue suficiente y me convencí. Luego de esa tesis mi hermano se aburría de la filosofía y se fue al norte de Chile a vivir con mi mamá. Ahí tuvo un hijo con una prima del sur, ¡ah! Y se dedicó a caminar por la Playa Cavancha buscando objetos luminosos con mi hermano menor y su hijo Matías. (Sutherland, 2019:126)

La fragmentación, por lo tanto, no sólo se presenta en la dimensión narrativa, evidenciándose como quiebres temporales en su progresión dis-

cursiva, sino que en el formato mismo, en el montaje de la obra, es decir, el ensamblaje texto-imagen faculta la expresión de aquella característica estética. El salto desde texto a imagen, y viceversa, complementa ciertos espacios de vaguedad mientras que en otras ocasiones funcionan como montaje abstracto que abre aún más campos de interpretación a lo manifestado en las cavilaciones del narrador. Dicho juego de perspectiva, que no sería posible sin aquel giro, un tanto inconsciente, de la dimensión ecfrástica, llevado a cabo por ambos narradores. La inclusión de dicho elemento, no sólo amplía las dimensiones del proyecto autoral, sino también la construcción del espacio de memoria, en el cual se entrelaza aquella raigambre emocional de los adultos que revisitan el pasado.

## Bibliografía

- Bárzaga Morales, I. L. (2018). La écfrasis metaléptica: recurso representacional en *Una novelista en el Museo del Louvre* de Zoé Valdés. *Comunicación*, 27(1), 19-34.
- Castilla Américo. 2010. *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Américo Castilla (Comp) Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Cid Hidalgo, J. D. (2016). Programa de asignatura “Imágenes textuales y textos pictoriales”. [Código 4223119. Doctorado en Literatura Latinoamericana. Semestre 1-2016]. Concepción: Universidad de Concepción.
- Cid Hidalgo, J. D. (2017a). Archivo y novela. Sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana. *Literatura y lingüística*, (35), 159-178.
- Cid Hidalgo, J. D. (2017b). Museo, novela, archivo. Aproximación a los museos de papel. *Atenea*, N°515, 47-61.
- Clüver, Claus. (1997). “Ekphrasis reconsidered. On verbal representations of non-verbal Texts”. U. B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling (edit) *Interart poetics. Essays on the interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi.
- Déotte, J. (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Déotte, J. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamín, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados.
- Krieger, Murray (2000): “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras,

- espacio y tiempo – y la obra literaria”, en Antonio Monegal (ed.) *Literatura y pintura*. Madrid. Arco-Libros, pp. 139-160.
- Mitchell, William J. T. (2009): “La écfrasis y el otro”, *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios Visuales.
- Pimentel, L. A. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. Nuevas Poligrafías. *Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, (4), 205-215.
- Pimentel, L.A. (2012). Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal. En *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Pimentel, L.A. (2016 [2001]). *El espacio en la ficción: Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. México, D.F.: Siglo XXI editores.
- Piñeiro, Claudia. (2013). *Un comunista en calzoncillos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Riffaterre, Michael (2000): “La ilusión de la écfrasis”, en Antonio Monegal (ed.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco-Libros, pp. 161-183.
- Russek, Dan. (2014). *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. Canada: University of Calgary Press.
- Spitzer, L. (1962). The ‘Ode on a Grecian Urn’, or Content vs Metagrammar. En Anna Hatcher. (Ed.). *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Sutherland, Juan Pablo. (2019). *Papelucho Gay en Dictadura*. Santiago: Alquimia Ediciones.

## Linkografía

- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Rodrigo Lira (1949-1981). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3693.html> . Accedido en 7/6/2019.
- Cruz, J. (2013, 7 de julio). *Un comunista en calzoncillos*. *El País*. Recuperado de [https://blogs.elpais.com/juan\\_cruz/2013/07/un-comunista-en-calzoncillos.html](https://blogs.elpais.com/juan_cruz/2013/07/un-comunista-en-calzoncillos.html)
- Pimentel, L.A. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. Recuperado de <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>