

# Imágenes del yo y escritura en Tulio Carella

3

**Lucas Mertehikian**

(Universidad de Buenos Aires / Universidad de Tres de Febrero)

**Resumen:** La reedición en 2011 de *Orgia*, de Tulio Carella, rescató un texto de 1968 que resulta completamente contemporáneo. El artículo compara *Orgia* y un libro autobiográfico de Carella anterior: *Las puertas de la vida* (1967). Parte de una hipótesis metodológica: el uso de conceptos de la crítica fotográfica permite analizar las imágenes del yo que cada texto presenta y comprender la distancia en la relación entre experiencia y escritura que suponen.

**Palabras clave:** Carella – autobiografía – fotografía – experiencia

**Abstract:** The 2011 reedition of *Orgia*, by Tulio Carella, brought back to life a 1968 text which appears to be strictly contemporary. This article compares *Orgia* and a previous autobiographical book by Carella: *Las puertas de la vida* (1967). It proposes a methodological hypothesis: the use of concepts originally from photography allows us to analyze the self-images that each text develops and to understand the distance regarding the relationship between experience and writing that each text assumes.

**Keywords:** - Carella – autobiography – photography – experience

En 1960, el escritor argentino Tulio Carella deja en Buenos Aires a su esposa y su hija para enseñar teatro en la recién creada Escuela de Artes Dramáticas de Recife. Ya ha publicado sus estudios críticos sobre el tango (*Tango. Mito y esencia*, en 1956) y el sainete (*El sainete criollo*, en 1957); ha ganado la faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores por su diario de viaje a Europa, *Cuaderno del delirio* (1959); ha publicado numerosos poemarios (como *Ceniza heroica*, en 1937, y *Mendigos*, en 1953); ya ha estrenado obras de teatro de éxito popular, como *Don Basilio mal casado*, dedicada a Federico García Lorca, a quien conoció gracias a una peregrinación desde la ciudad donde se crió, Mercedes, hasta Buenos Aires, en 1933.

4

El viaje a Recife, que pronto – y sorpresivamente– habría de transformarse en una verdadera deriva homosexual, terminó de manera abrupta en 1962. Después de la salida del gobierno del presidente de Brasil Janio Quadros y de la asunción de João Goulart (quien moriría en 1976, precisamente, en Mercedes), el ejército, dispuesto a rastrillar el nordeste, creyó haber encontrado el punto de contacto entre la Revolución Cubana y las Ligas Campesinas en un argentino que frecuentaba la zona del puerto de Recife. Secuestrado, desaparecido durante dos semanas, Carella sobrevivió a la detención policial luego de que el ejército registrara su casa y encontrara allí los diarios que registraban su derrotero homosexual (TREVISAN, 2000).

Víctima de una política de exterminio localizada histórica y geográficamente (la América Latina de los años sesenta, bajo la influencia de doctrina de la seguridad nacional), la tortura de Carella hace coincidir esa fantasía con el sueño de exterminio modélico de aquella categoría que ha sido nombrada para ser exterminada: la homosexualidad (GIORGI, 2004). El poder policial arranca de sus diarios una confesión que es, al mismo tiempo, prueba de inocencia y de culpabilidad. Tal el poder de la confesión según Foucault (2002): decirlo todo para borrarlo todo –la culpa verdadera de un individuo peligroso; la tortura apenas errada de la máquina estatal–.

Esos mismos diarios de Carella son los que se publicarán en Recife en 1968, traducidos al portugués por Hermilho Borba Filho, con el título de *Orgia*, en una colección de literatura homoerótica, y bajo el seudónimo de Lucio Ginarte (el mismo nombre que tiene el protagonista del libro). Es el último libro que publicará en vida Carella, quien moriría

en 1979, olvidado, acaso por este libro que le valió su permanencia en lo que Sylvia Molloy (2012 p. 53) ha llamado el “*closet* de la crítica” .

*Orgia* fue reeditado en 2011 por la editorial Opera Prima, de San Pablo, ya no como literatura erótica, sino como literatura a secas, y esta vez tuvo, en Brasil, una elogiosa y cálida recepción por parte de la crítica académica y periodística<sup>1</sup>. Esta renovada recepción debe ser pensada, sin dudas, a la luz de una serie de características que vuelven a *Orgia* un texto decididamente contemporáneo, con el matiz intrínseco de anacronismo que esta cualidad implica según Agamben (2007): un cierto desajuste respecto de su tiempo, que acaso haga que recién ahora el texto sea completamente legible. Se pueden destacar, en este sentido, tres características que Florencia Garramuño (2009) señala a propósito de ciertas prácticas literarias en Argentina y Brasil a partir de la década de 1970, momento de un estallido cuya luz ilumina, aún y a la distancia, la literatura. Estas serían: una fuerte hibridación genérica (GARRAMUÑO, 2009, p. 26); la puesta en escena en la escritura de la relación entre archivo y experiencia, bajo la forma de la obra como “*euxistênciateca* de lo real” (GARRAMUÑO, 2009, p. 28), atravesada por lo que le es exterior; y la impugnación del lugar del sujeto entendido como una identidad fija y estanca (GARRAMUÑO, 2009, p. 33). *Orgia*, con su hibridez entre la novela (en tercera persona) y la transcripción del diario (en primera persona) confiscado por la policía; el tránsito de una lengua (el español) a otra (el portugués) que extraña a la relación de ese sujeto sus propias vivencias; y la posición inestable de ese sujeto, en medio de sus experimentaciones sexuales, bien podría ubicarse dentro de ese conjunto de obras que Garramuño y otras críticas han pensado en relación con el presente de lo literario (LUDMER, 2010; FRANCO, 2000; KAMENSZAIN, 2007).<sup>2</sup>

---

1 Estas críticas y reseñas pueden leerse en el sitio *web* de la editorial Opera Prima: <http://www.operaprima.art.br/revista/?p=1002>.

2 Al mismo tiempo, esta consideración sobre el posible lugar de la literatura de Tulio Carella hoy podría permitirnos pensar relaciones posibles entre su obra y esas prácticas a las que fue, en rigor, contemporáneo, aunque esa contemporaneidad sea también anacrónica y deba leerse bajo el signo de una serie de desfasajes: geográfico (Recife está lejos de los puntos de reunión de movimientos como el *tropicalismo* o la *poesía marginal*), cronológico (la publicación de *Orgia* antecede en varios años a la del primer libro de Wally Salomão o Luis Gusmán, por ejemplo), generacional (Carella no es ya un joven en 1968 ni participa de los movimientos dentro de los cuales surgen los textos que, a principios de los setenta, ponen en cuestión nuevamente la relación entre arte y vida).

Pero apenas un año antes de publicar *Orgia*, en 1967, Carella publica, esta vez en Buenos Aires, *Las puertas de la vida*, un extenso libro autobiográfico de memorias infantiles en el que recuerda los años transcurridos en la ciudad de Mercedes, hasta su ingreso en el colegio bachiller, ya adolescente. Hacia el comienzo de ese libro, que nunca fue reeditado, Carella (1967, p. 23) recuerda cómo, con fastidio, concurrió al estudio fotográfico del Señor Stoppani: “Sentado en esa mesita, desnudo, obligado a permanecer inmóvil, estaba molesto [...]”, escribe. “El señor Stoppani es el fotógrafo más sabio de Buenos Aires y te ha sacado una linda fotografía”, lo reprende su abuela, en el recuerdo. “A mí no me importa nada de eso. ¿Para qué sirven las fotografías?”, responde Carella.

6

Las fotografías volverán a aparecer, un año más tarde, en las páginas de *Orgia*. Allí Carella, que a todos sus amantes les pide una foto para recordarlos, escribe a propósito de uno de ellos: “Le pido un recuerdo de él, y como no tiene fotografías, corto un pedazo de pelo de su sobaco” (CARELLA, 2011, p. 289)<sup>3</sup>.

¿Cómo puede explicarse esa tensión entre una escena y otra en relación con el retrato fotográfico? A partir de la distancia que leemos entre el fastidio por esa visita protocolar al estudio del fotógrafo y la sustitución de la fotografía por el vello del amante –prueba final del carácter indicial del retrato fotográfico– pretendemos comparar las imágenes del yo y la relación entre escritura y experiencia que ambos libros de Carella implican.

Partiendo de este punto y considerando que desde su surgimiento en el siglo XIX el retrato fotográfico puede ser pensado en relación con otras “escrituras del yo” que también exhiben una subjetividad (CORTÉS ROCCA, 2011, p. 41), pensamos que algunas apreciaciones teóricas que se han hecho respecto del retrato fotográfico pueden servir como herramientas que iluminen nuestra propia lectura comparativa de los textos. Es decir que, como afirma Didi-Huberman (2014, p. 17), una consideración sobre el lugar de la imagen fotográfica en estos textos podría “conferir a las palabras mismas su legibilidad inadvertida”. Esta hipótesis metodológica pretende examinar entonces, por la vía de la

---

<sup>3</sup> Las traducciones al español de los fragmentos citados de *Orgia* son nuestras. Las citas han sido tomadas de la reedición de *Orgia* hecha en 2011 por la editorial paulista Opera Prima.

fotografía, dos modelos diferentes pero complementarios de escrituras del yo.

## 1. Método

Para llevar a cabo este trabajo, nos centraremos en cuatro consideraciones teóricas respecto del retrato fotográfico y la fotografía en general que a menudo se han formulado como dicotomías y que luego retomaremos en nuestro análisis puntual de los textos de Carella.

En primer lugar, nos referiremos a la ambivalencia entre lo público y lo privado que el retrato fotográfico pone en cuestión. Al estar investido de una serie de valores subjetivos y conformar al mismo tiempo una práctica colectiva, el retrato define y borra la frontera entre la esfera de lo público y lo privado: en esa oscilación se funda el género (CORTÉS ROCCA, 2011, p. 44; DEBROISE, 1994, p. 32).

En efecto, la fotografía, como señala Walter Benjamin (1989 p. 63), establece desde sus comienzos un tipo de relación particular con lo público (y con *el* público). Esto es evidente desde su surgimiento, en 1839, cuando el Estado francés “se apoderó del invento e hizo de él, previa indemnización, algo público”. De la misma manera, a partir de su industrialización hacia la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía para Benjamin convoca un deseo de masas: “Día a día se vuelve más imperiosa la necesidad de apropiarse de los objetivos en la máxima cercanía, a través de la imagen, o más bien a través de su reflejo, la reproducción” (BENJAMIN, 2011, p. 14). Lo que se redefine con la fotografía, entonces, es aquello que es importante observar y aquello que tenemos derecho de observar (SONTAG, 2006, p. 15). Mucho después que Benjamin y poco después de Sontag, Roland Barthes (2012, p. 150) sintetiza esa relación entre lo público y lo privado que la fotografía expone: “La era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado”. El retrato personal, en este sentido, cristaliza esa irrupción de la que Barthes da cuenta.

En segundo lugar, haremos referencia a la distinción que se establece entre retratos honoríficos y retratos punitivos, que ya se insinúa desde los inicios del género. Desde los primeros años de la

segunda mitad del siglo XIX, en efecto, junto con la popularización de las *cartes-de-visite* y los retratos de personajes notables que se venden al público, se establecen los primeros registros fotográficos de criminales y prostitutas (DEBROISE Y CASANOVA, 1987, p. 21; BRIZUELA, en prensa).

Este fenómeno (a cuya especificidad latinoamericana nos referiremos más adelante) también es rastreable hasta las primeras décadas de la práctica fotográfica. Como señala Susan Sontag (2006, p. 18), “el registro de la cámara *incrimina*” (el subrayado nos pertenece). De ahí que ya en 1871, en ocasión de la rebelión de los comuneros, la policía parisina esgrimiera “la fotografía como una herramienta útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas” (2006, pp. 18-19).

Del otro lado, mucho más cerca de las fotos de personajes notables que se venden al público masivo, se van formando “los álbumes convencionales de la familia, donde cada uno, en general, solo posa para mostrar una ‘buena figura’” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 80). Contra estos “retratos de sociedad”, que no suponen otra sociedad que la “buena sociedad burguesa” de la que el conjunto de estas fotografías daría cuenta en un momento determinado, será que muchos artistas del siglo XX, como August Sander, construirán su propia práctica fotográfica (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 80).

En “Pequeña historia de la fotografía”, un célebre artículo publicado por primera vez en 1931, Benjamin (1989, p. 71) se lamentaba de que a poco de la invención de la nueva técnica, ya en la década de 1860, el retrato fotográfico inició un camino estetizante (que ya no se detendría) que hizo que el estudio del fotógrafo se llenara de accesorios (“sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes”) que pretendían transformar los retratos en “*artísticos*” (el subrayado pertenece al original). Se trata de un tipo de “retrato pagadero y representativo” (BENJAMIN, 1989 p. 76): esta nueva generación de retratados, a diferencia de la anterior, para Benjamin (1989 p. 76), parece “empeñada en pasar con sus fotografías a la posteridad”.

Efectivamente, y a esta tercera dicotomía nos referiremos también, en el retrato fotográfico se da una evidente tensión entre instante y eternidad, en la medida en que en él no observamos otra cosa

que, en términos de André Bazin (1990, p. 29), “la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración” . En la fotografía, un instante es recortado y prolongado, para siempre, en su duración: se transforma en un “momento eternizado” (SONTAG, 2006, p. 97).

Esta tensión supone un vínculo estrecho entre el retrato fotográfico y la muerte. En un momento determinante de su libro *La cámara lúcida*, Barthes (2012, p. 147) da cuenta de esa relación de forma tajante. Al observar una fotografía de su madre muerta tomada cuando ella era una niña, se da cuenta, horrorizado, de que “ella va a morir”. Para Barthes (2012, p. 147), esa presencia de la muerte es irreductible en el retrato: “Tanto si el sujeto ha muerto como si no”, concluye, “toda fotografía es siempre esta catástrofe”.

9

Esta conexión entre retrato y muerte nos lleva, en cuarto lugar, a la última oposición a la que haremos referencia, ya insinuada al comienzo, y que en realidad implica a las anteriores, en tanto se refiere a la técnica fotográfica en sí antes que al retrato en particular. Se trata de la oposición entre el carácter icónico y el carácter indicial de la fotografía. Para André Bazin (1990, p. 28), de hecho, lo que separa definitivamente a la fotografía de la pintura (y la emparenta en cambio con las mascarillas mortuorias de ritos antiguos) es justamente “la transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción” que esta implica.

En distintos artículos (1977; 1978; 1985), Rosalind Krauss insiste sobre esta característica de la fotografía como índice, que para ella resulta definitoria debido al método físico (la exposición a la luz de lo fotografiado) en el que se basa. En “Notes on the Index”, retoma a Bazin (a quien cita explícitamente) y señala a partir de él:

Toda fotografía es el resultado de una impresión física transferida por el reflejo de la luz sobre una superficie sensible. La fotografía es por lo tanto un tipo de ícono, o semejanza visual, que establece una relación indicial con su objeto. Su separación de los verdaderos íconos se produce a través de lo absoluto de esta génesis física (BAZIN 1977, p. 75).<sup>4</sup>

En consecuencia, concluye Krauss (p. 203), “la fotografía debería ser llamada sub- o pre-simbólica, haciendo retroceder el lenguaje del arte frente a la imposición de las cosas” . En fotografía, dirá Barthes (2012,

<sup>4</sup> En el caso de las citas tomadas de textos de Rosalind Krauss, las traducciones al español son nuestras.

p. 32), “el referente se adhiere” . Lo real se inscribe en el retrato, de esta forma, como “huellas en la arena o marcas dejadas sobre el polvo” (KRAUSS, 1977, p.75). También Sontag (2006, p. 216-217) comparará la fotografía con una “huella o una máscara mortuoria” o incluso con una reliquia cristiana, “un clavo de la Vera Cruz”.<sup>5</sup>

Pero los términos de esta oposición, como los de todas las anteriores, no son excluyentes: el carácter representativo de la fotografía convive con ese carácter indicial que lo excede, pre-simbólico, y es sobre esa tensión irresoluble es que pretendemos trabajar *Orgia* y *Las puertas de la vida*.

## 2. Lo que se muestra

La tensión entre lo público y lo privado en relación con estos dos textos de Tulio Carella puede ser pensada, en principio, a partir de su circulación. Como dijimos, *Las puertas de la vida* es publicado en Buenos Aires y presentado como un texto de memorias, dedicado a la madre y los hermanos del autor (no así al padre), a Tita (seguramente Merello, popular actriz argentina para quien el autor escribió guiones cinematográficos) y a la “ciudad nodriza” –así la llama– de Mercedes. Para el momento de su publicación, Carella tiene 55 años. En el “Prólogo” leemos:

¿Se me ha confiado una misión? [...] Creo que tenemos una misión y pocas veces la cumplimos. Creo que somos dueños de cooperar o no cooperar en la Redención del género humano; que poseemos un libre albedrío que coincide misteriosa, gozosamente, con la Voluntad Divina. (CARELLA p. 10-11).

Es decir, parecería que desde el comienzo del libro se vincula la exhibición de una subjetividad a partir de los recuerdos y del entrelazamiento de estos recuerdos con un destino que lo contiene. Podemos pensarlo, en este sentido, en relación con las autobiografías de escritores en la medida en que estas, como señala Sylvia Molloy (1996), pueden ser leídas como textos orientados teleológicamente hacia un fin: el surgimiento de un escritor.

El libro está organizado a partir de breves episodios temáticos

<sup>5</sup> Para una historización de las comparaciones entre fotografía y huella, véase Geimer (2007).

que siguen un orden cronológico de los que a menudo Carella extrae una enseñanza o conclusión que permanecerán en el tiempo. Así, en “Alicia” (p. 65), el niño que es Carella se enamora por primera vez; en “Caja de música” (p. 88), descubre que la música lo relaja. El libro insiste, de hecho, con numerosas escenas en las que se nos muestra que el niño que fue Carella tiene un oído inclinado hacia las canciones y rimas populares, que rememora y cita, y goza, en general, de una sensibilidad aguda hacia las palabras: “Otras palabras tienen un significado misterioso, terrible, y si uno las pronuncia percibe un alarma insólita en el rostro de la familia” (p. 65).

Antes de entrar en el colegio primario, por ejemplo, se da cuenta de que, entre las canciones y versos que se escuchan en su casa, “únicamente ciertas coplas se mantienen enteras e invariables a lo largo del tiempo: las adivinanzas” (p. 115), y a continuación cita muchas de ellas. Al hablar de su primera confesión señala, antes que nada, que en “mi memoria perduran los cánticos” (p. 325). De la misma manera, ya en su primera visita al teatro quedará fascinado.

Se leerían así, en esos episodios, las huellas que prefiguran al poeta y dramaturgo que será ese niño más tarde. También el resto de los personajes augura para él grandes cosas. Una tía dice sobre él, por ejemplo: “Ese chico, por lo menos, va a llegar a ser presidente” (CARELLA, 1967, p. 20). Promediando el libro aparecerá, además, una fuerte vocación por la lectura (no sin que medie un aprendizaje dificultoso: volveremos sobre este punto hacia el final del trabajo), que lo pone por delante de otros niños y que lo lleva incluso a producir reflexiones lingüísticas:

He descubierto unos libritos que edita Calleja en España: sin muy entretenidos. Chicha escucha atentamente. Yo estoy más adelantado que él y he aprendido muchas cosas. Sé, por ejemplo, lo que ignora el editor: que ciertos vocablos cambian de sentido, y en España significan una cosa y aquí otra que no debe decirse. (p. 174).

Desde su surgimiento como técnica, el retrato fotográfico puso en escena lo que la constitución del yo tiene de mascarada, al codificarse una serie de “poses” en el estudio del fotógrafo profesional. Tulio Carella, que al ser fotografiado desnudo cuando niño ha posado “la inocencia”, se da a sí mismo en *Las puertas de la vida* las señas que visibilizan al escritor que será más tarde ese niño (al momento de la

escritura del libro, precisamente). Y estas poses, la pureza infantil y la de escritor, son de hecho dos de los roles fuertemente codificados en el estudio fotográfico burgués (CORTÉS ROCCA, 2011, 54), a través de los distintos accesorios (columnas, libros, plumas) de los que se había poblado el estudio fotográfico, como señalaba Walter Benjamin (1989).

Como aquellos retratados según Benjamin, también Carella en *Las puertas de la vida* parece empeñado en conseguir la inmortalidad (en su caso, como escritor). Todo el libro ha sido un aprendizaje para esa misión del comienzo, leemos al final, porque “sobre nosotros se edifica el futuro del país: somos la esperanza de la patria” (p. 439). Ese retrato, indudablemente, se proyecta hacia el futuro en el que Carella escribe, cuyo horizonte es la nación. En otro pasaje, anterior, leemos: “Mi padre está orgulloso de la patria en que quiso vivir. Hace muchos años que ha optado por ella. Admira las riquezas naturales, el paisaje, los productos, el esfuerzo” (p. 142).

Pero debemos hacer una salvedad. Si al principio del libro Carella se preguntaba por la existencia de un destino personal en consonancia con otro general, en el episodio final, antes de las palabras recién citadas, leemos a lo que se ha llegado tras esa infancia recordada: “De tanto verme leer, mis mayores imaginan que me gusta el estudio y deciden que siga instruyéndome. Cursaré, pues el bachillerato en el Colegio Nacional Florentino Ameghino” (437).

Este episodio final tiene por título, notoriamente, “El ombú”, árbol bajo el cual los escolares se protegen del sol. Es, por supuesto, la misma especie de árbol que daba sombra también a la “solitaria cruz” de otros versos finales, que Carella no cita, pero que resuenan en su texto (ECHEVERRÍA, 2003, p. 93):

Hoy el caminante observa  
 Una solitaria cruz.  
 Fórmale grata techumbre  
 la copa extensa y tupida  
 de un ombú, donde se anida  
 la altiva águila real.

En esa escena que trae el recuerdo sobre el final del libro parecen atarse definitivamente destino privado y destino público, bajo la forma de lo nacional (otro efecto codificado de los relatos autobiográficos, según Molloy –1996–). Pero mirado el ombú más de cerca, vemos que ya no anida ahí el águila real del poema de Echeverría, sino, en cambio, algo muy distinto. Leemos entonces:

El ombú es imponente, majestuoso [...]. Hasta ahora no me he detenido a examinarlo de cerca. Las inmensas raíces oscuras divergen desde el tronco donde hay un hueco [...]. Ha sido utilizado como habitáculo pues se ven cenizas, restos de madera carbonizada, una lata con la base oscura de hollín, unos trapos sucios. Algún linyera ha cocinado, quizá dormido en este hueco. (CARELLA, 1967, pp. 438-439)

13

Cuando la mirada se acerca y se detiene en el ombú, se ve allí ya no solo su majestuosidad sino también aquello que lo corroe desde dentro. Podemos volver, ahora, al fragmento anterior, leído a la luz de esa especie de *punctum* –en términos de Barthes– que atrae la mirada de Carella: son otros en verdad (“mis mayores”) quienes imaginan y deciden ese papel de hombre instruido y escritor que Carella ha de representar (con esta salvedad) en *Las puertas de la vida*, y acaso en buena parte de su propia trayectoria biográfica. A la tensión entre lo público y lo privado que el retrato implica se le agrega ahora la tensión entre retrato y autorretrato. Entre la imagen que uno proyecta y la imagen que a uno le imponen. Parecería, por un instante, que destino privado y destino público solo pueden anudarse en la medida en que ese enlace exhibe, como el ombú, su carácter de ruina.

### 3. Lo que se oculta

Si *Las puertas de la vida* es un retrato destinado sin dudas a su exhibición pública, no puede afirmarse tan fácilmente lo mismo respecto de *Orgia*. Si bien es un texto respecto del cual Carella decide su publicación en vida, como señalamos al comienzo, su circulación es problemática. A su edición en traducción al portugués bajo seudónimo y a miles de kilómetros del lugar de residencia de su autor se suma el hecho de que no existe, ni siquiera hasta el día de hoy, edición en español (que sería, a su vez, una traducción del portugués, porque el original se ha perdido). Y más importante todavía es el hecho de que el libro esté

formado, fundamentalmente, por los diarios que la policía encontrara al revisar su departamento y que el rector de la Universidad de Pernambuco, según Hermilo Borba Filho (1972), usó como herramienta de extorsión, al amenazar a Carella con darlos a conocer si no renunciaba a su puesto de profesor y regresaba a su país.

De esta manera, al dar a conocer a través de *Orgia* aquello que se suponía privado y oculto, el libro pone en cuestión la posibilidad de poder pensar, en un contexto político determinado, una barrera firme que separe lo público de lo privado. ¿Cómo delimitar nítidamente ambas esferas cuando “la dictadura militar o la modernización forzosa [...] penetran la vida de las personas, entran en sus casas, deciden sus destinos?” (LUDMER, 2010, pp. 28-29). No es que destino privado y destino público puedan enlazarse a través de un retrato en el que convergen. Por el contrario, se trata de pensar las reconfiguraciones de la esfera pública que significa la publicación de un texto que, como los diarios de Carella, se suponía privado, pero que ha sido leído y utilizado en contra de su autor.

La imagen del yo que se desprende de *Orgia* se aleja de esa figuración de escritor que, aunque con las fisuras que vimos, presentaba *Las puertas de la vida*: “Este diario no es una obra. Tampoco hacer el amor todos los días es amor”, escribe Carella (2011, p. 242), haciendo referencias a sus múltiples encuentros sexuales en Recife. La imagen del yo de *Orgia* es más bien inestable. El libro oscila entre la tercera persona novelada y la primera persona del diario íntimo, y esa oscilación se corresponde con un yo que deviene, antes que un punto fijo y distinto, espacio de intercambios, umbral de transformaciones. Así, si bien el primer capítulo, como en *Las puertas de la vida*, prefigura un destino para Carella (esta vez en palabras de una médium de nombre Camélia), esta vez ese destino estará atado al contacto con lo “otro”:

Dioses de América, anúnciennos lo que ven. Hombre bueno, hombre noble, hombre puro que va a Recife, a través de ti iniciamos hoy *otro* contacto con las fuerzas que surgen de América. Nuestra América, que despierta para su destino (p. 31; el subrayado nos pertenece).

Es decir, Camélia profetiza un contacto *otro*: uno más, pero también uno nuevo, distinto, entre las dos partes de América Latina que tradicionalmente permanecían separadas –Hispanoamérica y

Brasil<sup>6</sup>– y sin el cual es imposible pensar *Orgia*. Al mismo tiempo, y en comparación con el comienzo de *Las puertas de la vida*, en esa profecía desaparecen la Voluntad Divina y la patria, el horizonte nacional. Y también aparece una dimensión táctil (en la palabra “contacto”) sobre la que volveremos, pero que de inmediato nos refiere a esa condición de la fotografía de la que hablaba Barthes (2012, p. 32): la adhesión del referente, la emergencia del retrato fotográfico a partir del *contacto* de la luz con el retratado.

En *Orgia*, la tercera persona desaparecerá en el tercer capítulo del libro para dar paso a las entradas de diario, en primera persona. Ya ni siquiera se mantendrá la estructura novelística que, al comienzo, sugería la aparición de una profecía. Las entradas del diario apenas registran bajo el día y el número (“12, Domingo”, “13, Lunes”, y así sucesivamente) sin mes, ni año: “12, Domingo: Salgo para comprar el diario, mi poema no aparece. – En la esquina hay un negro verdulero que me atrae: nos miramos y nos entendemos. Como bananas y las llevo para casa” (p. 219).

Tampoco los capítulos se ordenan según un corte cronológico o temático, y el libro termina también sin ninguna mención al secuestro de Carella o cualquier otra conclusión de tipo argumental.

Si en *Las puertas de la vida*, como dijimos, la aspiración parecía ser fijar una vida y sus episodios en un horizonte de eternidad, esta ausencia de toda marca cronológica, la yuxtaposición de oraciones breves y sin adjetivar, en tiempo presente; en fin, la ausencia de todo encuadre general, parece más bien querer registrar lo que hay en una vida de instante antes que remitir ese momento a una suspensión temporal. Como señala Didi-Huberman (2014, p. 37) a partir de Deleuze, podría decirse que en estos dos textos de Carella se oponen dos formas de encuadre: “el encuadre ampliado [...] expone *un tiempo de la historia* [...]; mientras que el encuadre de detalle expone *el tiempo del devenir*”.

En el tercer capítulo de *Orgia*, justo antes de que la tercera persona dé paso a las entradas de diario, tiene lugar una escena en la que

---

6 De este escaso contacto, y de la relación cultural asimétrica entre Brasil e Hispanoamérica (mucho menos receptiva a la influencia brasileña) se quejaba fuertemente, todavía en la década del noventa, Antonio Cándido (1993), en un artículo titulado, justamente, “Brasil y nuestra América”.

cuerpo y espacio, en efecto, devienen algo diferente cada uno, se ponen en contacto. Leemos:

El calor húmedo y afrodisíaco parece que diluye la sangre. El aire toca la piel con un toque caliente y seductor. Hay un aroma a miel en la atmósfera. Y ese aire suave y espeso se apoya en todo su cuerpo, dibuja sus límites, los concretiza y lo hace sentir como contenido de un molde. [...] Sus ojos, sus miembros, su boca, su cabeza, el cuerpo completo es apenas una ínfima imagen del macrocosmos. Y lo que está dentro de su piel también está fuera (p. 72).

El cuerpo se vuelve vector de desterritorialización a partir de lo táctil<sup>7</sup> y esta hapticidad establece una nueva relación territorio y sujeto, no codificable en términos de “paisaje”, aquel dispositivo de explotación estética del territorio que la cámara fotográfica había explorado ya en el siglo XIX, según señala Krauss (1982), tensionando los límites entre la estatización del territorio y la exploración científica del mismo. Ese paisaje que, en el caso latinoamericano (y más específicamente: en los dos espacios que Carella sitúa estos libros), ayuda a construir en el siglo XIX en Argentina la fotografía con la campaña del Desierto (CORTÉS ROCCA, 2011, p. 127; VESUB, 2002, p. 64) y en el nordeste brasileño, con la expedición a Canudos (BRIZUELA, inédito).

Un paisaje se construye a partir de la separación tajante entre el sujeto observador y el espacio observado. Esa separación supone una operación de encuadre que codifica ese espacio natural y lo controla (ALIATA y SILVESTRI, 2001). Por el contrario, el tipo de relación que Carella establece en Recife con el espacio, de contacto y contagio, antes que a la fotografía paisajística, parece remitir a las fotografías de surrealistas como Man Ray, en las que, señala Krauss (1985, p. 48), “se exhibe una curiosa invasión del cuerpo por parte del espacio”.

En efecto, el espacio en Recife ya no puede ser “enmarcado”, como en Argentina. Escribe Carella:

Delante del hotel hay una plaza donde reinan el exceso y el desorden vegetal. Este paisaje no tiene ningún punto de contacto con el argentino o el italiano, donde todo es ordenado, clásico, o es que tal vez así le parezca

7 Florencia Garramuño (2009, p. 40) rastrea la importancia del tacto en la “transformación radical” de la relación arte-experiencia que proponen algunas prácticas literarias y artísticas en general en Brasil y Argentina en los años setenta y ochenta del siglo pasado. Esto podría permitirnos pensar relaciones posibles entre Carella y esas prácticas a las que fue, en rigor, contemporáneo, aunque esa contemporaneidad sea, a su manera, anacrónica.

por haberlo visto reproducido por los pintores que le imprimieron un orden (p. 51-52).

Se impugna en esta observación, también, la pintura como dispositivo de representación. Es que, a diferencia de la fotografía (como hemos señalado más arriba), ella no supone esa relación táctil e inicial con el objeto representado, que el cuerpo de *Orgia* establece con el espacio.

Esa relación con el mundo exterior a partir del tacto ya aparecía insinuada al menos en *Las puertas de la vida*, donde Carella (1967, p. 48) se refería a la “exploración táctil del universo” al comentar una escena doméstica (controlada), y asociada todavía a cierta preeminencia de lo visual: “Los conejos me enseñan el placer del tacto: son tan suaves, tan tibios. Casi siempre el placer del tacto está acompañado por el deleite visual” (1967, p. 81). De la misma forma, la naturaleza todavía se mostraba ordenada, en cuadro. La plaza Garay, en Buenos Aires, es muy diferentes a esa vegetación descontrolada de Recife:

Si existe algún lugar semejante a los que se describen en los cuentos de hadas es sin dudas éste. Hay allí una gruta de piso escalonado, por donde el agua cae formando rumorosos saltos. La cascada en miniatura se vuelca en un lago (p. 21).

Y el deleite que provoca el jardín maternal es, en esencia, visual: “Veo el naranjo; el granado de flores rojas; el limonero; las higueras, que se van llenando de brevas; *los cuadros* con flores que mi madre cultiva obstinadamente” (1967, p. 359; el subrayado nos pertenece). Ese episodio se llama, notablemente, “El ojo que ve” (p. 358).

Por la vía del tacto se irá mucho más allá en *Orgia*, donde, al comenzar los pasajes de diario, enseguida se multiplican los contactos con hombres, anónimos, desubjetivantes (Halperin, 2007). En distintos pasajes leemos, por ejemplo: “Un moreno me busca. Después, un estudiante. Extiendo las dos manos y los acaricio a ambos” (138); “A mi derecha hay un chico joven y sensual y como el espacio es pequeño los cuerpos se juntan. Extiende la mano y comienza a acariciarme” (142). Los casos se multiplican al infinito.

La importancia del tacto aparecerá violentamente, promediando el texto, en el encuentro de Carella con el monstruoso King-Kong, un joven sarará. En ese momento el texto de *Orgia* regresa a la tercera persona:

Algo del deseo desmedido de King Kong se le comunica a él. King Kong ahora es un monstruo obcecado, poseído por un furor erótico exaltado [...]. Para él solo cuenta la sensación del tacto y busca el contacto de las mucosas que le proporcionará la calma que perdió. [...] El violentísimo deseo de King Kong lo contagia completamente (p. 121).

El mismo pasaje aparecerá citado en *Deus no pasto*, el libro que Hermilho Borba Filho publica en 1972 sobre esos años en Recife, exactamente igual solo que, esta vez, en primera persona: se trata, dice el narrador de *Deus no pasto*, de un fragmento reproducido “del diario del argentino Ginarte” (Borba Filho, 132)<sup>8</sup>.

Esa oscilación entre la primera y la tercera persona puede leerse también en consonancia con la tensión entre lo público y lo privado, y entre retrato y autorretrato que señalamos más arriba: entre la imagen del yo que se impone y la que se asume. Carella está presente en *Orgia* “solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central” (AGAMBEN, 2009, p. 87). Asume para sí el lugar vacío de un muerto (acaso el hueco corroído y abandonado de aquel majestuoso ombú), el de un monstruo que convoca un sueño de exterminio: contagiado plenamente por el deseo de King Kong, se entrega voluntariamente en sacrificio al monstruo para ser devorado, y vuelve a entregarse en sacrificio una vez más en la publicación de este diario que antes le fue confiscado por el Estado.

*Orgia* puede ser leído, así, en serie con otro tipo de fotografías: los retratos teratológicos que pretendían clasificar anomalías y deformidades con la ayuda del lente de la cámara fotográfica a fines del siglo XIX (CUARTEROLO, 2009). Asumiendo la pose del monstruo se deviene monstruoso, ruina de un sistema de codificaciones que encuentra en el retrato fotográfico un dispositivo de subjetivación. Aquel fastidio que Carella mostraba por tener que fotografiarse desnudo en *Las puertas de la vida* adquiere, ahora, un nuevo matiz: Carella no se desnuda sino que lo desnudan. Es como si el niño intuyera que, en palabras de Agamben, “una de las consecuencias del nexo teológico que en nuestra cultura une naturaleza y gracia, vestido y desnudez, es, en efecto, que la desnudez

<sup>8</sup> El pasaje de *Orgia* del encuentro con King Kong comienza, en portugués: “King Kong procede com cautela: poco a poco desliza para as costas de Lúcio até encontrar uma saliência convexa [...]” (121). Borba Filho cita a Carella: “King Kong procede com cautela: poco a poco desliza para as minhas costas até encontrar uma saliência convexa [...]” (132).

no es un estado sino un acontecimiento” (AGAMBEN, 2011, p. 94)<sup>9</sup>.

#### 4. Retratos para castigar

Tempranamente en la historia del retrato fotográfico se delinea una tensión entre una función honorífica y otra punitiva del retrato, que en momentos del surgimiento de la nueva técnica se insinúa como problema (CORTÉS ROCCA, 2011, p. 56). Los burgueses iban al estudio del fotógrafo profesional para construir allí una especie de privacidad pública que los consagrara de alguna manera –por ejemplo, como escritores–. Se consolidan entonces las *cartes-de-visite* como género y, en manos del Estado, la cámara fotográfica comenzará a tomar retratos oficiales de gobernadores y militares, como cuando en 1853, Amadeo Gras, por pedido del presidente argentino Urquiza, fotografía a los convencionales en Santa Fe. Pero poco después ya tenemos noticia de otro uso muy distinto, en América Latina, de la cámara fotográfica, lejos de esos retratos que buscan honrar al fotografiado.

En 1865 se sancionan en México dos reglamentos que involucran la entonces nueva técnica: uno para llevar adelante un registro fotográfico de prostitutas y otro de reos (CASANOVA y DEBROISE, 1987). Al comienzo los retratos serán curiosos en más de un sentido. A la expresión sorprendida y a veces huidiza de reos y prostitutas frente a la cámara, a la que seguramente se enfrentarían por primera vez, se suma el hecho de que aún estos retratos de identidad no han sido codificados como tales. Ya Walter Benjamin (1989, p. 71) había advertido, en “Pequeña historia de la fotografía”, la cercanía entre el retrato burgués y la condena, dado que el estudio fotográfico, con todos sus accesorios, queda “a medio camino entre la cámara de tortura y el salón del trono”<sup>10</sup>.

Hasta que no se llegue a dar con el peso de la indiferencia de la foto objetiva (el “Photomaton”, en términos de Barthes [2012, p. 39]),

<sup>9</sup> Queda por rastrear, en este punto, el vínculo entre los pares desnudez/vestido y gracias/naturaleza tal como aparecen en *Orgia* y las consideraciones al respecto de San Agustín, a quien Agamben retoma en su ensayo “Desnudez”, y cuyo nombre Carella invoca más de una vez en su último libro, acaso motivado por el vínculo (por vía de la culpa que ambos narradores sienten por sus pecados carnales) entre las *Confesiones* y *Orgia*.

<sup>10</sup> Una observación muy similar realiza en *Infancia en Berlín*, al recordar una visita propia a “uno de aquellos estudios que tienen algo de salón y de cámara de tortura” (1982, p. 66).

esos retratos punitivos a menudo presentarán rasgos similares a los de los retratos burgueses. Pero a medida que la técnica vaya encontrando su nueva forma, la reglamentación se irá extendiendo de reos y prostitutas, por toda América Latina, a los trabajadores en general. También en México, por ejemplo, se crean los primeros registros fotográficos de sirvientes y cocheros, en 1871 y 1881 respectivamente. Se trata, en resumen, de un proceso que extenderá ese retrato inicialmente punitivo a la población entera. Benjamin (1989, p. 82). creía que esto ya se adivinaba en las fotos de París de Atget, cuyas fotos de la ciudad vacía la hacían parecer el lugar de un crimen: “¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte?”.

La fotografía, de hecho, se acoplará en el siglo XIX a la fisionomía, que ya desde el siglo anterior trataba de explicar la personalidad humana según un método que, como el retrato, establecía una relación indicial entre un rasgo físico y un rasgo de la personalidad (KRAUSS, 1978, p. 35). Así, las fotografías se usarán para confeccionar fichas signaléticas y se avanzará hacia métodos más eficaces para el reconocimiento de individuos. Eventualmente se llegará, en 1891 y en Buenos Aires, a la invención del sistema de huellas dactilares de Juan Vucetich. Al retrato punitivo se le ha sustraído ya su carácter icónico y queda, en su lugar, lo que había de indicial en él: una huella de la realidad provocada por el tacto sobre el papel.

Entonces, si en *Las puertas de la vida* la construcción de la imagen del yo en tanto escritor puede leerse en términos de retrato honorífico (aun con las grietas que señaláramos antes), *Orgia* emergerá entre los pliegues del retrato punitivo, como su reverso. En este punto podemos detenernos sobre la metáfora lumínica que Foucault (2002, p. 124) utiliza al hablar de los “poema-vida” que son, para él, las vidas de hombres infames: “Para que algo de esas vidas llegue hasta nosotros fue preciso que un haz de luz, durante al menos un instante, se posara sobre ellas, una luz que les venía de afuera: [...] su encuentro con el poder”. *Orgia* puede pensarse también como el retrato, la imagen del yo, que emerge del encuentro con ese haz de luz.

Pero a la ecuación propuesta por ese poder, que al restar al retrato su carácter icónico da con la huella digital, que hace de toda la humanidad individuos potencialmente peligrosos, Carella opone otro índice: el vello del sobaco que le corta al amante que no tiene fotografías. Evidencia,

en ese gesto, lo que el retrato tiene de huella, y aun de reliquia, como señalaba Sontag, al mismo tiempo que invierte el signo valorativo de la huella digital Esa relación de contigüidad entre retrato fotográfico y pelo presiona sobre el carácter indicial del retrato y permite relacionarse con este elemento a partir del tacto antes que de la vista.

No se trata de que el retrato fotográfico esté en lugar de otra cosa (o el vello en lugar del retrato), sino de reconocer en el retrato ese elemento que excede la representación, así como la naturaleza en Recife, como vimos, no se dejaba codificar en paisaje ni tampoco en una historia teleológica de dominio y explotación. Leemos en *Orgia*, antes de que Ginarte llegue a Brasil: “Brasil es el país de la Potencia del Fuego, con su doble aspecto destructor y purificador. ¿No se llama Brasil a causa de un árbol que da una resina roja como una brasa?” (CARELLA, 2011, p. 38).

El procedimiento etimológico recupera cratilismo lingüístico del nombre: las palabras y las cosas guardan una relación de semejanza que puede leerse como un resto resistente a la figuración icónica, un más allá de lo representado (ANTELO, 2007): como sucede con las fotografías. De la misma manera, lo que se inscribe en *Orgia* no es una vida representada, sino una “vida jugada” (AGAMBEN, 2009, p. 89). Es decir, hace del retrato del yo el testimonio de una experiencia.

Pero algo de ese exceso, de eso que hemos pensado en términos de índice antes que de ícono, se podía leer ya antes en una curiosa escena de (no) escritura en *Las puertas de la vida*. Una escena de juego, en el sentido en que Lévi-Strauss (1997) propone que es el juego (y no el mito) el que produce acontecimientos. Recuerda Carella que para ese momento de su vida (tiene casi siete años) debería saber escribir y, sin embargo, apenas puede trazar palotes desordenados en las páginas de su cuaderno:

Mis palotes nunca salen como deben salir. [...] En esos palotes se trasuntan todas mis experiencias: mi pasado, mi futuro; mis anhelos, mis mentiras y mis sonrisas. La vida, el destino, de algún modo, se filtran en esas líneas torpes y feas. Pero no es todavía *mi* vida, porque aún no manejo con soltura el lápiz ni la luma. En cambio, en esos garabatos sí que se presenta *la* vida. (CARELLA 1967, p. 158; el subrayado nos pertenece)

La fuerza de la escritura de Carella proviene, en este punto, como

señalaba Rosalind Krauss (1977, p. 75) a propósito de la fotografía, de su carácter pre-simbólico. Y ese más allá de la representación, esa relación indicial entre escritura y vida es la que terminará por emerger en *Orgia*, muy poco tiempo después. En *Orgia* ha desaparecido, además, la dedicatoria a la madre y a los hermanos, junto con el horizonte de la patria. Carella, perdido en las calles brasileñas de Recife oye más el llamado de la tierra que de su tierra. No hay ya una “ciudad nodriza” a la que regresar, la filiación no funciona como garantía de comunidad, y tampoco la nación, ese otro *closet* de la homosexualidad (MOLLOY, 2012, p. 242). El origen, para siempre perdido, ya no se explica en el acto de devorar sino de dejarse devorar, en una inversión de la fórmula freudiana que se acerca a la relación entre depredación, sexualidad y muerte que había pensado Bataille (ANTELO, 2007).

“No, no amo la vida sino la muerte”, escribe Carella (2011, p. 296) hacia el final de *Orgia*, “la vida interior, el sosiego, la paz. Obtener placer por medio de la inmovilidad requiere más sabiduría que ese cansancio inmoderado de dos cuerpos amándose”. Presenciamos ahora el pasaje de la inmovilidad fastidiosa del estudio fotográfico de la que se quejaba el niño en *Las puertas de la vida*, obligado a quedarse quieto, a ese deseo de inmovilidad en *Orgia*. Inmovilidad que el carácter indicial del retrato anunciaba, a su manera, porque “la Fotografía”, señala Barthes (2012, p. 31), “lleva siempre su referente consigo, estando marcados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre”. E inmovilidad que, en *Las puertas de la vida*, se experimentaba como juego: “¿Qué es la muerte? A veces se juega a estar muerto. Es necesario quedarse un rato inmóvil: eso es todo” (CARELLA 1967, p. 118).

En *Orgia*, por la vía indicial de la fotografía se pasa de la vista (la foto) al tacto (el vello), y del tacto (la fusión de cuerpos con King Kong) a la anestesia (el amor por la muerte): a una inmovilidad que es amorosa y fúnebre al mismo tiempo. En la escritura y en el sexo con King Kong, se produce ese pasaje, que es a la vez una fusión, que Barthes (2012, p. 42) experimentaba al ser fotografiado: “No soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro”. Pasado el frenesí sexual, escribir es, en *Orgia*, como en el retrato fotográfico, ponerse en el lugar de un muerto, transformarse en un espectro que ya no siente.

En ese pasaje puede cifrarse también otra ambivalencia que hasta ahora ha permanecido latente: en la escritura, como en el retrato, ¿el yo se modela o se sacrifica? El análisis comparativo de los libros de Carella demuestra que una cosa no puede hacerse sin la otra. En esa ambigüedad irresoluble hemos tratado de analizar estos dos textos. La foto, ese “cuadro viviente, figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos” (BARTHES, 2012, p. 65), no cesa de señalar esa tensión. Para eso sirven las fotografías.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. “Desnudez”. In: ———, *Desnudez*. Trad. Mercedes Ruvituso y María teresa D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

———. “El autor como gesto”. In: ———, *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

———. “¿Qué es ser contemporáneo?”. In: ———. *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

ALIATA, Fernando y SILVESTRI, Graciela. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

ANTELO, Raúl. “El lenguaje que excede a las cosas”. *El hilo de la fábula*, Santa Fe, Universidad Nacional del litoral, Año 6, N° 7, 2007, pp. 34-48.

BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. In: ———. ¿Qué es el cine? Trad. José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp, 1990.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Buenos Aires: Paidós, 2012.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Trad. Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011.

———. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Trad. Klaus Wagner. Buenos Aires: Alfaguara, 1982.

———. “Pequeña historia de la fotografía”. Trad. Jesús Aguirre. In: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BRIZUELA, Natalia. “¡Curiosidad! ¡Horror! ¡Asombro! ¡Miseria!”. Inédito; mimeo.

———. “Souvenir of Race”. In: Beatriz González Stephan (ed.). *Cultura visual e innovaciones tecnológicas en América Latina (desde 1840 hasta las vanguardias)*. Madrid/Frankfurt: Editorial Iberoamericana, en prensa.

BORBA FILHO, Hermilo. *Deus no pasto*. Recife: Civilização Brasileira, 1972.

CÂNDIDO, Antonio. “Los brasileños y ‘nuestra América’”. In: ———. *Ensayos y comentarios*. Trad. Rodolfo Mata Sandoval y María T. Celada. San Pablo: Editora da Unicamp y Fondo de Cultura Económica de México, 1993, pp. 319-330.

CARELLA, Tulio, *Las puertas de la vida*. Buenos Aires: Ediciones

Luro, 1967.

———. *Orgia*. Trad. Hermilho Borba Filho. San Pablo: Opera Prima Editorial, 2011.

CASANOVA, Rosa, y DEBROISE, Olivier. “Fotógrafos de cárceles. Uso de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX”. In: *Nexos 119* (1987): 16-21.

CORTÉS-ROCCA, Paola. *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011.

CUARTEROLO, Andrea. “Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XX”. In: *Contracorriente*, Vol. 7, No. 1, Fall 2009:119-145.

DEBROISE, Olivier. “Canon”. In: ———. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Colihue, 2003.

FOUCAULT, Michel. *La vida de los hombres infames*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. La Plata: Altamira, 1996.

FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú*. Trad. José Luis Etcheverry. Madrid-Buenos Aires: Amorrortu, 1995.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GEIMER, Peter. “Image as Trace: Speculations about an Undead Paradigm”. Trad. Kata Gellen. In: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007:7-28.

GIORGI, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

HALPERÍN, David. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Trad. Mariano Serrichio. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2007.

KAMESNZAIN, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.

KRAUSS, Rosalind. “Corpus Delicti”. In: *October*, Vol. 33, Summer 1985: 31-72.

———. “Notes on the Index. Part 1”. In: *October*, Vol. 3, Spring 1977: 66-81.

———. “Photography’s Discursive Space: Landscape/View”. In *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, Winter 1982: 311-319.

———. “Tracing Nadar”. In: *October*, Vol. 5, Summer 1978: 29-47.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.

LINK, Daniel, “La conquista del centro”. In: *Perfil, Cultura*: [http://www.perfil.com.ar/ediciones/2011/11/edicion\\_626/contenidos/noticia\\_0031.html](http://www.perfil.com.ar/ediciones/2011/11/edicion_626/contenidos/noticia_0031.html).

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

———. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro, Record: 2000.

VESUB, Julio. *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la “Conquista del Desierto”*. Buenos Aires: El elefante blanco, 2002.