



INSTITUTO CARO Y CUERVO
FACULTAD SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**FOTOGRAFÍA, VOYERISMO Y DESNUDEZ
EN LA NOVELA “LA SED DEL OJO”**

Autora: JULIETA CALVETE GIRÓN

BOGOTÁ

2021



INSTITUTO CARO Y CUERVO
FACULTAD SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**FOTOGRAFÍA, VOYERISMO Y DESNUDEZ
EN LA NOVELA “LA SED DEL OJO”**

Autora: JULIETA CALVETE GIRÓN

Trabajo de grado para optar por el título de: Magíster en Literatura y Cultura

Línea de investigación: Literatura comparada

Directora: LUZ MARINA RIVAS

BOGOTÁ

2021

Agradecimientos

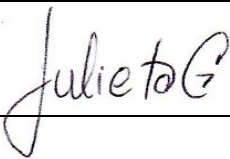
A Giovanni, por la alegría, el apoyo y los buenos augurios.

A mi familia, por el amor y las palabras del afecto.

A mis amigas, por resguardar el valor de la palabra y el abrazo.

A Luz Marina, por su ejemplo de intelectual valiente, generosa y justa.

Autorización

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI	
INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO	
1. TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: Magíster en Literatura y Cultura	
2. TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: FOTOGRAFÍA, VOYERISMO Y DESNUDEZ EN LA NOVELA “LA SED DEL OJO”	
3. SI AUTORIZO <input checked="" type="checkbox"/> NO AUTORIZO <input type="checkbox"/>	
<p>A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo. • Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet. • Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general. • Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica. <p>De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.</p>	
IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR	
Nombre completo: Julieta Calvete Girón	Documento de Identidad: CC 52459398 de Bogotá
Firma: 	

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Calvete Girón	Julieta

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Rivas	Luz Marina

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO:

FOTOGRAFÍA, VOYERISMO Y DESNUDEZ EN LA NOVELA “LA SED DEL OJO”

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO:

Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: Bogotá AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2021

NÚMERO DE PÁGINAS: 30 (Artículo de investigación)

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de archivos dentro del CD, en caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado:

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

Tesis Laureada

PALABRAS CLAVE:**ESPAÑOL**

Diálogo interartístico, fotografía, literatura, voyerismo, voyeur emancipado, desnudez.

INGLÉS

Inter-artistic dialogue, photography, literature, voyeurism, emancipated voyeur, nudity.

RESUMEN:

Este trabajo centra su interés en la dinámica del diálogo interartístico entre fotografía y literatura, además de la acción voyerista de observar la desnudez femenina, presentes en la novela *La sed del ojo* del escritor colombiano Pablo Montoya. Estrategias narrativas como la écfrasis, la inclusión de imágenes fotográficas (foto-ilustración) y las elucubraciones estéticas sobre el arte fotográfico nudista (foto-idea), se examinan como mecanismos que tienden puentes entre las artes. También se reflexiona en torno a la idea del voyerismo, no como el impulso que conduce al deseo sexual, sino como una manifestación asociada con el placer estético de mirar y simbolizada en la figura del espectador emancipado, que observa con ojo agudo y perspicaz, la representación del cuerpo desnudo de la mujer.

ABSTRACT:

This work focuses his interest on the dynamics of the inter-artistic dialogue between photography and literature, in addition to the voyeuristic action of observing female nudity, present in the novel *La sed del ojo* by the Colombian writer Pablo Montoya. Narrative strategies such as ekphrasis, the inclusion of photographic images (photo-illustration) and aesthetic musings about nude photographic art (photo-idea), are examined as bridging mechanisms between the arts. It also reflects on the idea of voyeurism, not as the urge that leads to sexual desire, but as a manifestation associated with the aesthetic pleasure of looking and symbolized in the figure of the emancipated spectator, who observes with a sharp and insightful eye, the representation of the naked body of the woman.

Contenido

Introducción	8
I	
El diálogo interartístico en la narrativa de Pablo Montoya.....	12
Entre literatura y fotografía: un diálogo narrativo.....	15
Tránsitos entre la palabra y la imagen fija.....	18
II	
El ojo-cámara: la intromisión de la mirada voyerista.....	21
Obsesión voyerista y fotografías prohibidas.....	24
El voyeur emancipado.....	27
Los cuerpos desnudos que obsesionan al voyeur.....	30
Conclusiones	34
Referencias	37

Introducción

Los lazos fecundos entre literatura y artes se materializan a través de diversas manifestaciones que forjan una especie de comunión y unión de fuerzas. Las obras de la literatura cuyo telón de fondo o motivo literario son los artistas o las piezas de arte, parecen crear puentes entre una manifestación artística y otra. Estos territorios de la literatura en sus límites con otras artes -como las visuales-, sugieren además un panorama de gran extensión que parece no agotarse y que se remonta a un largo pasado, en el que ha predominado el diálogo con la pintura y más recientemente con el cine.

En el caso de la novela *La sed del ojo* del escritor colombiano Pablo Montoya (Barrancabermeja, 1963), se teje un diálogo con la fotografía que abarca el contenido temático y el funcionamiento mismo de la obra. Escrita bajo una acentuada visión estética y situando la narración en el París de la segunda mitad del siglo XIX, la novela nos acerca a la experiencia, en primera persona, de tres voyeristas agudos –el fotógrafo Belloc, el detective Madeleine y el médico Chaussende- en su empeño de asir lo bello en la desnudez femenina, en medio de la censura social hacia la novel disciplina fotográfica y, en especial, la erótica.

En la obra, literatura y fotografía tienden puentes desde el motivo literario, situando el arte fotográfico como eje narrativo, hasta la incorporación de imágenes fotográficas de desnudos femeninos (edición 2019). Esa confluencia de imagen y palabra, supone una visualidad extrema donde las fotografías se convierten en una reverberación de las palabras y éstas multiplican como un eco la expresión fotográfica.

Hay un hilvanamiento y dialogicidad entre fotografía y palabra que atraviesa toda la novela y que opera como una forma de acentuar la avidez obsesiva por mirar la desnudez femenina, es decir, enfatiza y da cuenta del voyerismo presente en la polifonía de voces a partir de las cuales se narra la historia. La narración de esas miradas voyeristas y las fotografías de desnudos femeninos establecen una relación de hermandad, es decir, los dos lenguajes –literario y fotográfico- se conjugan en un diálogo sin que ninguno se imponga sobre el otro.

A partir de esto, la novela puede pensarse desde varios interrogantes: ¿de qué forma se tejen los nexos entre el lenguaje literario y el fotográfico?, ¿qué rol cumple la fotografía en el discurso histórico-policiaco que se conjuga en *La sed del ojo*?, y ¿cómo se presenta la desnudez a través de la mirada voyerista en la novela? Reflexionar en torno a estas cuestiones y examinar las relaciones entre dos sistemas de representación como la fotografía y la literatura es el propósito de esta investigación, que se inscribe en la perspectiva de la literatura comparada.

Es irrelevante para este estudio el debate sobre la distinción entre imagen fotográfica y poética, tan recurrente en los análisis literarios en torno al encuentro entre lo visual y lo textual, pues lo sustancial aquí es comprender la naturaleza intrínseca de los entrecruzamientos que se dan entre ellas, buscando hallar analogías y paralelismos ocultos o puntos de conexión y diálogo. Si se habla de analogías, paralelos e intercambios entre las artes “es precisamente porque asumimos que se trata de campos distintos” (Monegal, 2016: 305). Lo clave es entender la comunión estética entre las artes, más allá de sus diferencias.

Estudiar cada manifestación artística en su especificidad es una visión restrictiva. Por el contrario, la apuesta de esta investigación se inscribe en la perspectiva de los estudios comparados que centran su interés en los fenómenos de relación y los procesos de intertextualidad. La comparatística abarca tanto las reglas procesuales como los fenómenos analizables desde una perspectiva (Jitrik, 2002). Esto indica que el método comparativo como vía para examinar la relación interartística, explora no solo el contenido temático, sino también el funcionamiento de las obras.

Siguiendo tales preceptos, la primera parte de este artículo analiza la forma en que *La sed del ojo* presenta algunas estrategias y recursos narrativos que favorecen un diálogo entre el lenguaje fotográfico y el literario: mediante la écfrasis o representación textual de imágenes fotográficas nudistas, a través de la incorporación de fotografías como recurso visual dentro del relato (foto-ilustración) o buscando reflejar ideas acerca de la disciplina fotográfica (foto-idea). Estos procedimientos favorecen la articulación entre la literatura y la

fotografía (Mira, 2012) al mostrar cómo esta última se vincula a la ficción. Además, establecen una intertextualidad con el arte fotográfico, a la vez que se erigen en elementos constitutivos de la narración.

El uso del modo texto-visual junto con la incorporación de fotografías, alude a una hibridez que refleja los tránsitos entre la palabra y la imagen fija, donde la mirada voyerista cobra protagonismo. Este es el eje de análisis a partir de la segunda parte, dado que corresponde al elemento central de la narración. En efecto, *La sed del ojo* es una novela fundamentalmente voyerista; su materia prima es la mirada fascinada y obsesiva de la desnudez femenina. El voyerismo es entendido aquí, no desde la perspectiva científica como parafilia o trastorno psicológico, sino desde la idea de la obsesión e impulso natural por mirar, hecho frecuente en la novelística policíaca que posiciona al lector en una situación similar a la del detective en su acto de ver (Sanabria, 2007).

En *La sed del ojo*, las fotografías nudistas se corresponden a una atmósfera erótico-detectivesca en la que se acentúa e intensifica una elevada dosis de voyerismo encarnado en el acto de fotografiar mujeres desnudas, perseguir policialmente este acervo fotográfico y sus autores, comerciar con dichas imágenes y, desde luego, en el deleite del espectador que las mira. Sin duda, el placer de observar fotografías nudistas –representado en los personajes del detective Madeleine y el médico Chaussende- conecta con el placer voyerista de entrometer la mirada en lo privado e íntimo –simbolizado en el personaje del fotógrafo Belloc-.

Con esto, Montoya hace del voyerismo una fuente narrativa y pone de relieve el mirar como un acto humano significativo que, conforme a la voluntad de visión y estímulos, insinúa un límite entre el espectador cotidiano que observa con pasividad y el voyeur activo que mira detenida y cautelosamente, que construye una mirada, en últimas, apuesta por un voyerismo como manifestación creativa. Al mismo tiempo, la novela revela que cierta forma de mirar la desnudez, particularmente una mirada voyerista que observa el cuerpo desnudo como objeto de deseo, resulta condenada y prohibida por la sociedad, censura que se expresa principalmente en la persecución policial de las fotografías y su autor.

Así mismo, este estudio parte de considerar la fotografía como un medio y un acto que incita a la mirada y, en consecuencia, conlleva en sí misma el germen voyerista. Como explica Susan Sontag (2018), “el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva. Como el voyeurismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que está ocurriendo” (p. 22). Esto sugiere que existe una especie de complicidad voyerista entre los fotógrafos y los espectadores de las fotografías que dan continuidad, con su observación detenida, a la mirada inicial que captura la imagen. En la novela de Montoya, están presentes estos factores del acto voyerista.

En síntesis, el estudio propuesto en torno a la novela *La sed del ojo* centra su interés en la mirada voyerista y el diálogo interartístico entre fotografía y literatura. Dicha relación sigue siendo un tema de interés marginal, pues se ha estudiado más ampliamente el nexo de la literatura con el cine o la pintura (Mira, 2012). Precisamente, los exiguos estudios sobre *La sed del ojo* proponen enfoques históricos o estéticos, en los que está ausente un examen detenido del diálogo interartístico entre el lenguaje literario y fotográfico.

Así por ejemplo, se afirma que la novela recrea una mirada de la época en relación con la fotografía, acudiendo a los sucesos históricos que involucran a los fotógrafos del desnudo erótico y a reflexiones sobre el erotismo bajo el lente moral (Restrepo, 2005). También se propone que la doble mirada erótico-policia pone en escena el cuerpo femenino, la belleza y la prostitución, organizados alrededor de un centro: las fotografías pornográficas (Marinone, 2016). Por otra parte, se plantea que la novela cuestiona la construcción del gusto estético en el París del siglo XIX, desde la figura del artista fotógrafo y los censores de la mirada (Artigas M. E., 2019). En definitiva, con estas apuestas se coincide en rastrear lo fotográfico como un elemento clave en la narración. No obstante, se diferencian en tanto ven la fotografía como recurso erótico, como marca excéntrica que resalta lo pornográfico o como instrumento para evidenciar los prejuicios éticos y estéticos de la época.

En todo caso, estos ejes reflexivos se distancian de la temática y enfoque de nuestro estudio, que considera el diálogo interartístico como factor fundamental para entender el fenómeno estético que atraviesa la novela. Con esto enfatizo que examinar el nexo entre dos

expresiones artísticas disímiles para rastrear la mirada voyerista sobre la desnudez y sus implicaciones, supone un sentido dialógico, una forma de leer la obra literaria “abierta al diálogo interdisciplinario” (Rivas, 2017: 125), que amplía las posibilidades de comprensión y construcción de sentido de la novela, además de establecer una coherencia con la visión estética de Montoya, cuya narrativa está marcada con frecuencia por la relación con el arte.

I

El diálogo interartístico en la narrativa de Pablo Montoya

La literatura del escritor colombiano Pablo Montoya se mueve alrededor de temáticas históricas y, en particular, de un diálogo permanente entre literatura y arte. Su obra puede entenderse como una visión estética que apuesta de forma constante por el arte, a la manera de una clave alegórica (Marinone, Foffani, & Sancholuz, 2017). Esto sugiere que la obra de Montoya hace parte de una literatura contemporánea que, en el contexto colombiano, se aventura en una renovación temática que se desmarca de la tradición localista y costumbrista.

La obra de Montoya abarca géneros como ensayo, cuento, poesía o novela, y con frecuencia está signada por la relación con artes como la música, la pintura y la fotografía. La expresión musical como tema recurrente -eco de su formación en música- aparece desde uno de sus primeros libros de relatos *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), cuyo eje narrativo es el universo cotidiano y humano de los músicos; en su tesis doctoral *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013) rastrea aspectos musicológicos afrocubanos y europeos en la poética carpenteriana; *Programa de mano* (2014) y *La escuela de música* (2018) son también hondas miradas estético-poéticas ancladas en grandes piezas y maestros musicales.

De igual forma, el vínculo con el terreno artístico de la pintura ha sido constante en su literatura. Así, en *Trazos* (2007) o en *Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto* (2009), se sumerge en un abanico de imágenes poéticas de la representación pictórica a la manera de una pinacoteca literaria. Sobre todo en su novela *Tríptico de la infamia* (2014), ganadora del premio Rómulo Gallegos (2015), la pintura cobra gran vuelo en diálogo con lo histórico. En el contexto de la conquista española del siglo XVI y las trágicas relaciones entre

el Viejo y el Nuevo continente, tres pintores dejan un registro visual que se erige en testimonio de la infamia y barbarie de que es capaz el hombre como criatura devastadora.

Esto resulta revelador del proceder de Montoya al vincular literatura e historia, pues en varias de sus obras sitúa como protagonistas a artistas casi anónimos que no suelen figurar en los anales de la historia o han sido soslayados por el discurso histórico. Así por ejemplo, el fotógrafo Auguste Belloc, protagonista de *La sed del ojo*, no es una figura central dentro de la historia de la fotografía, sino un artista de los márgenes. Aquí se advierten los ecos de Pascal Quignard, uno de sus autores preferidos, quien en su estrategia narrativa rescata de la historia personajes ignorados y desconocidos, buscando iluminar “la galería de la historia con el dato en apariencia nimio del individuo... exhuma desconocidos para desequilibrar las tradicionales bases de la historia” (Montoya, 2013: 84).

Por otra parte, la fotografía en la obra literaria de Montoya está presente en varias narraciones. En el cuento “El salto”, del compendio de relatos *El beso de la noche* (2010), la fotografía ecológica es el trabajo de Lázaro, el protagonista, quien soporta una extraña enfermedad que se agudiza a la par que su obsesión por fotografiar las diversas formas del agua. En la novela *Los derrotados* (2012), a través de la mirada de tres jóvenes y su pasión por la fotografía y la literatura, se reflexiona sobre la ética en la disciplina fotográfica, particularmente en la fotografía que retrata la guerra y la violencia. En las dos obras, el tema fotográfico es un recurso de la narración, como idea antes que presencia visual.

Sin embargo, *La sed del ojo* (2019), su novela de carácter híbrido histórico-policia, es la que mejor da cuenta del vínculo entre literatura y fotografía. Por una parte, porque recrea la historia del comienzo de la fotografía erótica en el siglo XIX, es decir, que la disciplina fotográfica es el motivo literario central (foto-ficción); además, se da una aproximación a la discusión estética de la fotografía como arte en un momento de su línea evolutiva e histórica (foto-idea), y también incorpora imágenes fotográficas (foto-ilustración) de fotógrafos como Auguste Belloc, Bruno Braquehais, Jacques-Antoine Moulin y Alexis Gouin, entre otros.

Esta apuesta de Montoya, que incorpora la fotografía como objeto literario, no es aislada en el panorama colombiano, pues autores como Jorge Cadavid en su poemario *Pequeña historia de la fotografía* (2015) o Pedro Badrán en la novela *El hombre de la cámara mágica* (2015), también hacen de la fotografía el tema central. Cadavid rinde un homenaje a la mirada del mundo construida por la cámara fotográfica; sus poemas recorren el arte de reconocidos fotógrafos, su técnica, sus imágenes icónicas y el éxtasis de mirar. Todo el libro, junto con su título, evoca el texto homónimo de Walter Benjamin. Badrán, por su parte, hace del álbum fotográfico un elemento nostálgico y simbólico de la memoria, usado por el fotógrafo protagonista para preservar un espacio caribeño próximo a extinguirse.

La tradición que vincula literatura y artes ha tenido un constante y largo camino colmado de disparidades. Es sabido que en la literatura iberoamericana, el arte pictórico está presente en diversas obras. Por ejemplo, la novela *Elogio de la madrastra* (Vargas Llosa, 1988) es ilustrativa de la correspondencia interartística que, a manera de nexo recíproco entre literatura y pintura, incorpora imágenes pictóricas y su ékfrasis alrededor de una temática erótica. También son testimonio de la confluencia entre artes y letras la novela *El túnel* de Ernesto Sábato (1948) y el relato “La lechera de Vermeer” de Miguel Rivas (1995), con la pintura como faro desde el cual se trazan rasgos de la biografía íntima de los protagonistas.

El caso de la literatura de Pablo Montoya, que aboga por una estética donde el arte detenta un espacio primordial, se remonta a un acervo de variaciones presente en el panorama literario mundial en autores como Baudelaire o Proust. El propio Montoya se considera deudor de una tradición literaria que, si bien no es tan visible en el contexto colombiano, se ocupa en extenso del arte como elemento medular (Montoya, 2017); tradición interartística patente en autores como Germán Espinosa o Juan Manuel Roca y, particularmente, en Pedro Gómez Valderrama, cuya luz literaria se extiende en Montoya al convocar en sus obras algún tema artístico, un imaginario pictórico o la figura del artista, rasgos rastreables en novelas como *La sed del ojo* o *Lejos de Roma*.

De tal manera, el fenómeno artístico en la obra de Montoya se entreteje desde la relación interartística, la visión estética o también desde la representación del artista,

personificado a partir de su actividad creativa muchas veces en conflicto con una sociedad que rechaza su labor, tal como ocurre con Belloc, el protagonista de *La sed del ojo*. El artista retratado desde una vida peculiar discordante con el entorno social, es propio de la novela de artista según Marcuse (2007). Bajo este derrotero es válido considerar a Montoya como parte de esta tradición novelística, pues los rasgos del artista son rastreables en el fotógrafo Auguste Belloc, cuya estética fotográfica del desnudo es objeto de reproche y condena social.

Entre literatura y fotografía: un diálogo narrativo

Lo que se relata en *La sed del ojo* es perspicaz y obsesionante como la persecución del detective Pierre Madeleine hacia el fotógrafo Auguste Belloc y las fotografías de desnudo que circulaban en burdeles, cabarets y teatros parisinos de la segunda mitad del siglo XIX. La fotografía erótica es la órbita en torno a la cual giran los tres personajes constitutivos de la historia: el fotógrafo, el detective y el médico Chaussende, que representan un círculo activo de voyeristas. El itinerario, desde la orden de captura hasta el hallazgo del taller del fotógrafo y la confiscación de los daguerrotipos, discurre a la par de la intensidad visual creada por la narrativa en una especie de contrapunteo entre palabra e imagen fotográfica.

Una de las manifestaciones del diálogo interartístico en la novela son las reflexiones sobre la técnica y estética de la disciplina fotográfica, que se integran como una extensión del motivo literario. Reflejar las ideas propias de la fotografía en el texto narrativo (**foto-idea**), es uno de los modos que hacen posible la articulación de la fotografía con la literatura (Mira, 2012). Ello puede entenderse como la presencia manifiesta de una visión estética, que en el caso de *La sed del ojo* revelaría la identidad artística de Belloc.

El debate suscitado desde el origen y difusión de la fotografía respecto a su naturaleza artística, se proyecta a lo largo de varios capítulos y pone en evidencia la extendida incompreensión de la época para considerar que una imagen técnica pudiese convertir sus temas en obra de arte. Tal es el caso del médico Chaussende, quien descrea del valor artístico de la fotografía al considerar que ésta imita la realidad y jamás alcanzará la belleza (Montoya, 2019: 226). Para él, los fotógrafos “suponen, erróneamente, que por reflejar la exactitud

merecen ser llamados artistas... Los fotógrafos tocan lo real y lo reproducen. Pero su producto, a pesar de ser verdadero, o justamente por eso mismo, no es bello” (p. 26).

De ahí que para el médico, la belleza fuera atribuible solo a la pintura. Una creencia aceptada por los convencionalismos culturales y que es una resonancia de la punzante crítica de Baudelaire en su texto *El público moderno y la fotografía* –que Chaussende aprueba (p.226)- donde afirmó que “el gusto exclusivo de lo Verdadero... oprime y sofoca el gusto de lo Bello” (1999: 231) y además, acusó a la courindustria fotográfica de buscar suplantar a la pintura, generar imágenes triviales saturadas de exactitud y sin dimensión artística. También los pintores franceses que vieron una amenaza en el oficio del retrato fotográfico, declararon que las fotografías no eran equiparables a las obras de arte (Fontcuberta, 2016).

Este credo ideológico generalizado y expuesto en la voz de Chaussende, que niega el valor artístico de la fotografía, está ligado a la mecanicidad y química del proceso fotográfico o, en los términos de Benjamin (1989), a su “reproductibilidad técnica”. A la vez, admite atribuirlo a una incipiente teoría fotográfica en la época y a los argumentos peregrinos de los fotógrafos (Fontcuberta, 2016) . No obstante, desde la voz de Belloc, en *La sed del ojo* se hace una valoración del acto de fotografiar que se distancia de esas ideas extendidas en la Francia decimonónica, y en últimas, se adelanta a su tiempo, pues reconoce que “no hay todavía un lugar indicado para este tipo de polémicas” (p.52).

En efecto, para Belloc la fotografía no reproduce la realidad, sino que pertenece al terreno de la imaginación y la poesía, pues busca atrapar la fugitiva belleza; una búsqueda que no surge de la perversión, sino desde la razón, la observación, el insomnio y la obsesión (Montoya, 2019: 51, 211-212). Una concepción estética que acaso sea un signo de anacronismo artístico, que la ficción posibilite, pues se halla en la línea de las teorizaciones de inicios del siglo XX, como la de fotógrafos de la Photo-Secession, que consideraron la fotografía como pasión, obsesión y búsqueda de la verdad y la belleza (Fontcuberta, 2016).

Es claro que la polémica de la estética fotográfica pone en cuestión si el fotógrafo es capaz de crear y producir arte o si, por el contrario, está sometido únicamente al carácter

técnico-científico del procedimiento fotográfico. A esto, Belloc responde validando su oficio como una aventura entre las puertas del arte y la ciencia, pues se asume “como artista” (Montoya, 2019: p. 212) -en el contexto de una sociedad que no lo reconoce como tal- y a la vez como investigador que ha perfeccionado con sus hallazgos y reflexiones los procedimientos de impresión y soporte para los negativos en vidrio. Prueba de ello son sus publicaciones sobre la técnica y las ramas de la fotografía (p. 31-32, 172-173).

Cuando Belloc plantea sus reservas con el uso del color en las fotografías, porque “las despoja de la atmósfera enigmática del blanco y negro” (p. 32), está valorando el punto de vista subjetivo para favorecer que los temas fotográficos se transformen en piezas artísticas, consideración que se sitúa en el terreno teórico del siglo XX. Precisamente, como plantea Sontag (2018), ratificar la fotografía como arte requiere enfatizar la perspectiva subjetiva. Ello reitera que la identidad estética de Belloc se sitúa más allá de su tiempo, al reivindicar la fotografía como arte y con un objetivo estético, en vez de un medio mecánico.

La reflexión estética fotográfica se expresa análogamente a través del detective Madeleine cuando reconoce que los elementos de composición y el escenario, distinguen a un fotógrafo de otro: “de las imágenes con sus poses y la atmósfera de telas y objetos que las rodeaban, a veces con claridad, en otras subrepticamente, se desprendía el nombre del fotógrafo” (Montoya, 2019: 7). Al igual que Belloc, reitera la presencia del imperativo del gusto y la percepción subjetiva del fotógrafo en el hecho fotográfico.

Pero las ideas sobre la fotografía se advierten también en la estética fotográfica observada por Belloc en sus colegas de la fotografía erótica. En Alexis Gouin, señala su marcado pictoricismo y el aire religioso en las mujeres vestidas que develan y ocultan su desnudez; en Bruno Braquehais, su acierto de presentar la belleza bajo un halo de misterio como en su Narciso fotográfico; en Félix Moulin, su osadía de revelar en el desnudo erótico la lascivia y el deseo en la edad impúber. De este fotógrafo, el detective Madeleine percibe una visión geo-histórica en su fotografía de paisajes argelinos (p. 100, 127, 157, 168).

Todas estas ideas acerca de la fotografía en *La sed del ojo* (foto-idea), además de ser un recurso narrativo bajo la forma de una polémica artística o de un juego intertextual con los fotógrafos, ponen de relieve una clara intención estética como espacio de encuentro entre literatura y fotografía, pues hay una alusión explícita a autores y temas que resultan claves en el quehacer fotográfico, propio del tipo de “obras que se inspiran en personajes y formas de la fotografía” (Ansóñ, 2000), tal como ocurre en el relato *Las babas del diablo* (Cortázar, 1964), que incorpora opiniones estéticas y recurre a la impronta fotográfica para narrar algunos fragmentos a la manera del punto de vista y angulación de la cámara.

Por lo que se refiere a la perspectiva estética de Belloc, se trata de una apreciación sublimada del quehacer fotográfico por su pericia de mirar y atrapar ávidamente lo bello, con lo cual reivindica la fotografía como arte para mirar bajo la libertad de la propia sensibilidad. A partir de esto, no es erróneo afirmar que Montoya piensa la fotografía desde la comprensión de su lenguaje estético como una de las múltiples formas de concebir las imágenes fotográficas, más allá del plano técnico. Con ello, el autor juega en la novela a ser crítico fotográfico, dotando la narración de una polivalencia donde los límites entre ficción y ensayo parecen fusionarse, a la manera de Borges, así que también se reafirma su actitud de artista.

Tránsitos entre la palabra y la imagen fija

La red de imágenes textuales y fotográficas crea una constelación que le imprime a *La sed del ojo* una mayor dosis de hibridez, ya marcada en la narración por su fluctuar entre lo histórico, policial y erótico. Recursos como la **écfrasis**, que desde su acepción específica es la descripción verbal de imágenes visuales (Artigas I., 2014), y también la **foto-ilustración** o integración física de la fotografía en el texto (Mira, 2012), son modos del procedimiento empleado en la novela que favorecen el tránsito entre las palabras y las fotografías.

La écfrasis es una marca constante que cristaliza en la escritura algunas fotos nudistas realizadas por Belloc, Moulin y Braquehais. De este último, especialista en desnudos

femeninos, se describen las fotografías que resaltan la voluptuosidad, armonía anatómica y belleza misteriosa (Montoya, 2019: 100-101). Además, es emblemática la lectura de una de estas imágenes fotográficas por la sugestiva poética que lleva consigo: “Sus muslos, recogidos uno sobre otro, forman un cálido agujero abajo de las nalgas. Lo más perfecto de ella tal vez sea el pelo negro. Por la espalda descende, silencioso y ondeante, hasta la cintura” (p. 26). En esta forma de leer la fotografía reside la concepción de la écfrasis como un texto poético referido a una obra artística visual (Bagué, 2012), un juego con la imagen poética.

El procedimiento ecfrásico que detalla algunas de las fotografías de Moulin y Belloc posee una variación al incorporar una mirada contemplativa y, por momentos, interpretativa, que va más allá de la descripción. Así, respecto a las fotos que retratan la vulva o a las jóvenes modelos Fanny Klein y Céline Cerf, Montoya pone en la voz de Belloc algunos comentarios que buscan entender el sentido de esas imágenes fotográficas:

Su gesto no es el de una menor acoquinada, sino el de esa criatura cuyo cuerpo ha sido hecho exclusivamente para la holganza... Mira como solicitando perdón de permanecer estática en el milagro favorecido por la química y la luz (p. 158). La vulva como único personaje digno de fotografiarse en el teatro cómico y trágico del mundo (p. 227).

Esa fórmula interpretativa de las fotografías le resta carácter retórico a la écfrasis y le adiciona un cariz reflexivo. Una cualidad de la literatura contemporánea donde la descripción ha tendido hacia la interpretación y en ese camino, ha ganado en teoría (Bagué, 2012). Por esto, puede afirmarse que en Montoya, las écfrasis de tono interpretativo son un modo distinto de narrar la imagen fotográfica, pero también son pensamiento y cumplen una función intelectual en tanto reúnen representaciones o ideas, como hace el lenguaje poético.

Las descripciones ecfrásicas de las fotografías tomadas por Belloc, Moulin y Braquehais reseñan imágenes reales que, a manera de espejo intratextual, disponen de su imagen visual correlativa. No obstante, un proceder ecfrásico distinto es la descripción de imágenes que retratan al soldado Lefebvre y la prostituta Juliette Pirraux, pues son fotografías imaginarias y de la ficción, como sus personajes. Esta es una écfrasis nocional, por usar el término de Irene Artigas (2014), pues la referencia ecfrásica es una imagen visual inexistente.

Por supuesto que la riqueza efrásica en *La sed del ojo* es amplia y abarca no solo las imágenes fotográficas, sino también las pictóricas. La obra, reproduce efrásicamente diversas pinturas como la bañista, Eva o Venus (p. 20, 73, 89) de los pintores Dominique Ingres, Hans Baldung y Tiziano. Ambas, éfrasis pictóricas y fotográficas, se combinan en un juego fraterno que se erige en marco para intensificar las imágenes narradas y, en esa medida, tienen una función estética, además de ser un elemento estructural de la narración.

Por otra parte, la **foto-ilustración** en la novela recuerda lo que afirma Sontag (2018) sobre la visualización de la fotografía en un libro: “es obviamente, la imagen de una imagen” (p. 15), esto es, una imagen ilustrativa de una foto. Y es que la imagen fotográfica usa sus propios rasgos estéticos mediante encuadres y planos con los que apropia un fragmento del mundo (Fontcuberta, 2016). De hecho, los 43 daguerrotipos que discurren en las páginas de la novela de Montoya celebran fragmentos del cuerpo femenino. Una docena de ellos, son obra de Belloc y reflejan dos puntos de vista que oscilan entre una estética pictoricista, con desnudos asociados a temas pictóricos o mitológicos, y una realista con desnudos abiertamente atrevidos, cuyo primer plano es la vulva.

Los daguerrotipos de Belloc y demás fotógrafos, parecen llevar implícitas, a veces, palabras concretas y éstas remiten a las imágenes fotográficas. Ciertas descripciones detalladas ilustran lo dicho: “parece una señora trajinada en el oficio” (p.158) o también “Latina en el peinado de su cabello de obsidiana... muestra una sonrisa traviesa de ángel rafaelesco” (p.157), pues tienen su imagen visual equivalente en la que se advierten los rasgos descritos. Aquí, palabra y fotografía se alumbran y acentúan mutuamente. Algo que contradice lo que afirmaba Barthes (1986) refiriéndose a las relaciones palabra-imagen, sobre la imposibilidad de ésta para irradiar o realzar las palabras.

Los detalles efrásicos asumen la función de pistas que el lector ha de rastrear en el flujo de las imágenes. “El diálogo entre quien describe (el autor/espectador directo) y quien recibe la descripción (el lector/espectador indirecto) favorece una retroalimentación circular” (Bagué, 2012: 237). En ese sentido, la foto-ilustración origina una sensación de simultaneidad con el texto, que contribuye a que el lector se sumerja en él como si fuese

espectador de las fotografías mientras avanza la narración. La foto-ilustración de la novela y las écfrasis de Montoya tienen entonces una función estética, son parte del juego intertextual y otra posibilidad de desplegar un puente interartístico entre dos lenguajes disímiles.

Un caso similar es la novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (Bellatin, 2001), que combina el motivo fotográfico y la foto-ilustración e incluye fotografías a manera de sustento testimonial de la vida del protagonista. En *La sed del ojo*, fragmentos ecfrásicos tejen analogías con fotografías nudistas, incitando al lector a encontrar sus correspondencias. Ambos mecanismos se combinan en una especie de juego recíproco en la que palabra y fotografía consolidan su propia especificidad, pero llevan consigo un rastro mutuo.

II

El ojo-cámara: la intromisión de la mirada voyerista

En *La sed del ojo* se agitan y entrecruzan tres miradas voyeristas sobre la desnudez femenina, bajo las visiones del fotógrafo, el detective y el médico. La mirada voyerista de Belloc se trasluce en las imágenes nudistas capturadas con su cámara, que espía los cuerpos a la manera de una *ventana indiscreta*, como la película de Hitchcock. El detective Madeleine, aunque encarna la autoridad persecutoria contra las fotografías nudistas bajo el mandato del saneamiento ciudadano, es también un voyerista consumado, un “cliente fascinado en mirar” (p. 44), que se complace en el deleite de esas fotografías que sigue “con interés” (p. 19).

El médico Chaussende, voyeur cuya codiciosa mirada busca de modo incesante la belleza nudista en las imágenes pictóricas, es junto con el fotógrafo, la figura equiparable al flâneur, ese paseante solitario que escruta lo oculto en las calles de la urbe. Como recuerda Sontag (2018), la fotografía se afianza como prolongación de la mirada del flâneur, el caminante voyeurista descubridor de un paisaje voluptuoso que habita la ciudad. Es claro que Chaussende recorre las calles de París, pero “más que caminarlas, las mira” (Montoya, 2019: 20), atento a los resplandores y las sombras sobre los rostros y edificios.

Belloc, el voyeur primordial, con su intromisión fotográfica en la desnudez íntima, produce la fascinación de los voyeristas y, a la vez, la perturbación de un segmento de la sociedad francesa que censura y rechaza el instintivo goce visual de las fotografías. La ávida mirada del fotógrafo no es una divagación azarosa sobre la desnudez femenina, sino una observación minuciosa e intencionada en busca de la inasible belleza que termina por activar las demás miradas voyeristas, gracias a las imágenes cuyo propósito es “provocar su emoción ante el visor de las estereoscópicas” (p.52). Es el voyeur decisivo que incita deliberadamente a dirigir la mirada hacia los cuerpos desnudos en una suerte de gesto voyerístico.

Toda esa miscelánea de miradas representan algunas formas de encuadre y prácticas de la fotografía: el punto de vista del fotógrafo (operator), que enfoca su objetivo y captura la imagen; y también la mirada del espectador (spectator), es decir, los observadores que reciben la imagen y la interpretan (Barthes, 1989). Se trata de modos de acercamiento a la imagen fotográfica, presentes a lo largo de *La sed del ojo*, bien sea desde la experiencia de actor o receptor, en este caso voyeur, del proceso de la fotografía.

Pero la mirada voyeur no se vincula aquí a una psicopatía, pulsión o trastorno psicológico, propio de algunos personajes de Patricia Highsmith como el caso de Robert Forester en *El grito de la lechuza* (1962), cuya imagen de mirón y merodeador está ligada a su perturbación depresiva tras la ruptura de su matrimonio. En contraste, la mirada voyeur como acción natural de mirar, está ligada a una mirada furtiva que se obsesiona con un objeto óptico (Sanabria, 2008). Por tanto, el voyerismo en *La sed del ojo* atañe a una mirada que sitúa su objeto de deleite en lo visual, bien sea bajo el fisgoneo oculto, como Madeleine al espiar a Juliette, o por vía de la mirada visible, como Belloc al fotografiar a sus modelos.

Se trata de una mirada afín a un distintivo sensual que curiosear en torno a lo privado e íntimo. Por eso, la creación de objetos para la mirada, esto es, la fotografía nudista, activa la contemplación voyerista de los otros. Con esto, el daguerrotipista itinerante que es Belloc, ratifica que hacer fotografías es también un acto voyerista. Se está entonces ante lo que Sontag (2018) denominó “voyeurismo crónico” implantado por el acto de fotografiar en su relación con el mundo, pues poseer una cámara convierte al sujeto en algo activo, un voyeur.

La cámara, como otros instrumentos de vigilancia, encarna el deseo de visualidad total (Sanabria, 2008: 168) y se convierte en una extensión del ojo que observa. Con la cámara se delega la vista a las retinas artificiales (Virilio, 1998: 20), en últimas, es un artilugio visual y mirador vicario de los ojos del fotógrafo para entrometer su mirada en la intimidad. En ese sentido, el voyerismo en *La sed del ojo* es también un acto de entrometimiento que mediante la cámara fotográfica invade y transgrede la privacidad del cuerpo femenino.

El clímax de la mirada voyerista es el momento en que la novela plantea desde la voz del fotógrafo Moulin que “no hay moral alguna capaz de detener la sed del ojo” (Montoya, 2019: 153). El ojo ávido y sediento es el medio que enlaza las fotografías de la desnudez y la conciencia del voyeur que las contempla con fascinación y a la vez con reflexión, “imágenes sobre las cuales habría de elevarse el ojo” (p.95). Los ojos son entonces la esencia de la observación y el voyerismo.

Inscritas en esta estética de la exaltación del órgano de la visión que anhela verlo todo, las novelas *El ojo* (Nabokov, 1980) e *Historia del ojo* (Bataille, 1995) emplearon la mirada como una invitación expedita para introducirse en la vida de los otros. En la primera novela, los ojos bien abiertos son el símbolo de una mirada acechante, de quien espía y es espionado, y que “ni en sueños dejaba de vigilar” (p. 16). En la segunda, los ojos se dirigen continuamente a la corporeidad y al juego erótico, como una mirada hipnotizada y obsesionada, hecha para el gozo inmoderado (p.27). En las dos obras, el ojo es una divisa de la curiosidad y el acto de mirar es incisivo como buena parte de la narrativa.

En *La sed del ojo*, la intensificación de lo visual bajo la reiteración de las “retinas sedientas” (p. 96) y la mirada voyeur, genera una especie de complicidad voyerística con el lector, que acaba observando tanto el accionar de los personajes mirones, como el objeto mirado, es decir, las fotografías nudistas. El lector termina situándose entonces en la posición de un voyeur, pues se enfrenta no solo con la agudeza y vigor de las écfrasis, sino también de la foto-ilustración y, por tanto, se ve abocado a hacer hincapié en la presencia vivaz de las fotografías nudistas que impelen a su consumo visual.

En tal sentido, sobre la relación entre narrador y lector, Sanabria (2007) subraya que el voyerismo de un personaje que espía a otro, corresponde a una actividad propia del narrador que, consecuentemente, se extiende al lector. Éste participa de la visualidad del escenario narrado y comparte la visión propuesta por quien narra. Igualmente, la imagen admite construir miradas, por ejemplo, al espectador como voyeur, un modo nuevo de representación visual donde la imagen busca al espectador y todo puede transfigurarse en objeto de una mirada que, por tanto, genera efectos en el lector-receptor (Sanabria, 2008).

Si aceptamos que la mirada del narrador se puede metamorfosear en la del lector, es dable afirmar que en la narrativa de *La sed del ojo* se configura un vínculo de complicidad voyerista con el lector. Montoya establece un juego de miradas del cual hace partícipe al lector como cuarto observador, gracias a su posibilidad de inserción en las situaciones narradas en primera persona por los tres voyeristas, además de la fuerte carga visual y erótica agregada por las éfrasis y las fotografías nudistas. Así que el ojo del lector, como cómplice literario, acompaña el voyerismo que rezuma la obra, y con su mirada indiscreta, se entromete también para desvelar la desnudez.

Obsesión voyerista y fotografías prohibidas

La obsesión es un elemento constitutivo de la mirada voyerista en *La sed de ojo*, manifestada en la obstinada búsqueda de la belleza, en la contemplación obcecada de las fotografías nudistas y en el ejercicio fotográfico permanente de la desnudez femenina. A propósito de esto, el propio Belloc afirma que la mirada de los fotógrafos en cuanto a la mujer: “es calculada. Producto del insomnio y la obsesión” (p.212). La imagen del desnudo femenino se impone en el gusto estético fotográfico de forma repetitiva y termina desplegándose en espectadores como Chaussende o Madeleine, que se hallan dominados por ella.

Además, el detective se ve a sí mismo como “un obsesivo” de la fotografía (p. 19) y señala a su amigo el médico como “un vidente obsesivo” (p. 11). De hecho, ambos son

proclives a mirar obsesiva y detenidamente. Madeleine y Chaussende comparten la obsesión por contemplar fotografías y pinturas de mujeres desnudas, pero también la misma forma de empezar la prolija visualización de esa desnudez: de los bordes a los detalles y desde diversos ángulos a distancia (p.20). La obsesión es como la idea fija que sostiene la Sinfonía fantástica de Berlioz (p. 112), que cautiva al médico y acentúa lo erótico mediante el placer auditivo.

Los personajes voyeristas están atados a su pasión insaciable y no pueden dejar de mirar el cuerpo desnudo femenino, de efectuar todas las posturas para contemplar mejor. De este modo, la obsesión por mirar descubre el lado activo de la imaginación, que entra en arrebatos e ímpetu por la necesidad de saciarse y liberarse de ella. Es lo que se evidencia, de modo singular, en *El grito de la lechuza* (Highsmith, 1962), pues la obstinación voyerista del protagonista hacia el mundo cotidiano de una muchacha, es descrita como “una sed que necesitaba saciar” (p.10) y que “debía liberarse de aquella obsesión” (p.22), como si se tratara de un vicio que ha escapado a su control y dominio.

La voracidad atraviesa la propensión visual del espectador que “nunca se satisface de acceder a una realidad extraña sobre una circunstancia y unos personajes igualmente extraños a él” (Sanabria, 2008: 167). Ello sugiere que el deseo de mirar es una necesidad que parece no agotarse. En la novela de Montoya, la sed es la alegoría del impulso obsesivo de mirar, una sed condenada a permanecer casi insaciable, pues se activa aún más cuando se obstaculiza la visualidad total. Así por ejemplo, las fotografías de Gouin, que juegan a ocultar la desnudez y negar la experiencia de la totalidad, suscitan la avidez curiosa del ojo observador, por ello, “se ahonda de inmediato la sed” (p. 129), afirma Belloc.

El hecho obsesivo es también notorio en las imágenes de la desnudez que, tras la pertinaz contemplación, tienen la potestad de seducir al espectador y mudar en objeto voyerista. En especial, está la obsesión de Chaussende por la Venus de Urbino (p.90) y que solo cesa sucumbiendo ante ella al obtener una copia de la obra (p.91), o también el interés casi fetichista en las fotografías nudistas que colecciona Madeleine en su domicilio y que cada noche contempla en detalle (p. 26, 217). Tal y como la fotografía puede ser un dato

objetivo, también consigue convertirse en “emblema de deseo” (Sontag, 2018: 158). Así, las fotografías nudistas pueden ser pistas para el detective y, a la vez, un fetiche erótico.

Las fotos de lectoras desnudas y de sexos femeninos, atesoradas por el detective en su apartamento, desempeñan una función análoga a la de objetos talismánicos mucho más que decorativos. Esas fotografías simbólicamente ejercen su dominio fetichista, son elementos de un imperativo obsesivo que intensifica el voyerismo. Así que los placeres del fetichismo y el voyerismo se enlazan, y el detective, en su práctica coleccionista, revela una tentativa de apropiación del objeto fotográfico: las mujeres desnudas. A la vez, el coleccionista se convierte “en un personaje consagrado a una tarea de rescate” (Sontag, 2018: 81) pues, como Madeleine, busca y extrae las fotografías más emblemáticas que, de modo paradójico, son objeto de censura social.

Precisamente, ese ambiente de obsesión y deleite voyerista por las fotografías de desnudos, que fue el epicentro de fascinación y diversión de cierta élite de artistas y bohemios en los cabarets, burdeles y demás lugares del espectáculo parisino, contrasta de modo notable con la reacción de un segmento de la sociedad francesa decimonónica, que condena esa forma de diversión no domesticada y que aspira a dominarla, siguiendo, en el caso de la Prefectura del París de la novela, una “ruta de saneamiento ciudadano” (Montoya, 2019: 15). En suma, se buscó instaurar una cultura de control, presente desde que el hombre vive en comunidad, para controlar “los juegos de la imaginación que le suscita el cuerpo de la mujer” (p. 15).

Desde la voz de Belloc, hay una crítica implacable contra la hipocresía y el “moralismo ramplón” (p.52) de esa sociedad “que se jacta de liberal, pero cuyo fondo es nauseabundo por lo mojigato” (p. 99). La novela pone de manifiesto entonces la doble moral burguesa en torno a las fotografías de la desnudez femenina que, a la vez, son prohibidas públicamente, pero consumidas de forma subrepticia. Como resultado de la prohibición, fotógrafos del desnudo como Belloc y Moulin padecen la presión policial y de la justicia, que terminan pagando con prisión, multas e incineración de muchas de sus fotografías.

En la novela, los fotógrafos y espectadores voyeristas representan la mirada abierta y transgresora que expone a la luz la desnudez que permanecía oculta. Por contrapartida, la sociedad parisina decimonónica prohíbe las fotografías que exhiben y exteriorizan esa desnudez. Tal prohibición obedece a que “la cultura condena este acto en ciertas circunstancias y/o ciertas intensidades, como las que involucran el largamente debatido sentido de la visión sobre el cuerpo” (Sanabria, 2008: 163). Por tanto, en *La sed del ojo*, esa cultura condenadora se revela con la postura políticamente correcta que descalifica, desprecia y censura la atrevida mirada voyerista en torno al cuerpo desnudo.

Las fotografías prohibidas son calificadas como “irreverentes” (p. 134) por su indiscreción y “grosera visibilidad del sexo” (p. 16). Acaso este vínculo entre la mirada y el figoneo curioso del cuerpo está a la base de la prohibición, por cuanto excede los límites al revelar lo íntimo, como afirma Sanabria (2008). En esa medida, el mecanismo de incitación de los cuerpos mostrados por Belloc, viola la prohibición y libera el goce estético.

El voyeur emancipado

Saber mirar es un modo de inventar (Dalí)

La perspectiva masculina de los tres voyeristas se presenta como una visión activa en *La sed del ojo*, porque va más allá del objeto material fotografiado, pues la mirada no deriva hacia un contenido sexual de la imagen, ni hacia la práctica de la cópula que, desde luego, es casi inexistente a lo largo de la narración, con excepción de una escena de coito oral y una imagen que muestra una secuencia de minúsculos daguerrotipos del acto sexual. En la novela predomina una mirada estética desde los espectadores protagonistas, por cuanto observan con detenimiento y profundidad cada imagen, cuestionan la estética entreverada de las fotografías y contrastan las obras pictóricas y fotográficas del desnudo femenino.

Esa mirada del espectador activo es la que se valida en la novela. La mirada de un voyeur que no se limita al deleite visual que proporciona el ojo, sino que escruta el objeto observado con una visión reflexiva y suspicaz. Puede afirmarse que se trata de un “espectador

emancipado”, según la noción de Jacques Rancière (2010), para quien la emancipación del observador empieza al entender que el acto de mirar es también una acción, pues aquel “observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas cosas que ha visto” (p. 19). Es claro que esta concepción suprime el límite divisorio entre mirar y actuar.

La idea del espectador emancipado sobrepasa el concepto de *spectator* propuesto por Barthes (1989), referido al “sujeto mirante” (p.37) que recibe e interpreta la imagen en la aventura del mirar y que conserva algo de pasividad por cuanto se limita a *ver*, pues el *hacer* está destinado al *operator* o fotógrafo. En cambio, Rancière apuesta por espectadores con “un rol de intérpretes activos” (p. 28), que se apropian de lo observado y crean su propia narración (p. 25) y, en ello, no solo está implicado el acto de ver, sino también el de hablar y hacer. De modo que el observador activo conoce y actúa para descifrar lo que entraña la imagen, su acción no es pasiva y va más allá de la complacencia de la visión.

Esos rasgos del espectador emancipado se advierten en los tres voyeristas de *La sed del ojo*, pues construyen una mirada propia respecto a las imágenes nudistas, tras un examen minucioso de fotografías y pinturas, que alternan con comparaciones y críticas. Belloc, por ejemplo, es presentado como un espectador voyeur con una inclinación intelectual que fluctúa entre dos facetas: una científica y otra artística. Por momentos, se muestra como un fotógrafo crítico frente a los daguerrotipos de sus colegas, como cuando señala el desacierto del decorado de Braquehais, que ahoga los desnudos y contribuye a que sus modelos se vean “aplastadas por una bondad postiza que es absurda tratándose de imágenes eróticas” (p.100).

Desde luego, Belloc es un voyeur emancipado que actúa deliberando y cuestionando, no solo desde el amplio dominio de su disciplina y la creación de fotografías artísticas, sino también desde la profundización e indagación constante en las formas de la armonía y la belleza, con una clara mirada autorreflexiva de sus propias imágenes fotográficas, pues reconoce que la recurrencia a las mujeres y el juego con las prendas, las flores y el agua, contribuye al equilibrio de sus fotos (p.78). Así mismo, como fotógrafo, reclama del espectador una mirada “que debe ascender poco a poco hasta adquirir la necesaria tensión” (p.100), es decir, una mirada lenta, detenida, que se eleve por encima del simple goce visual.

Al mismo tiempo, Belloc plantea una mordaz crítica a la burguesía francesa, incapaz de esa mirada contemplativa ante la fotografía erótica, pues su ansia es “envilecerse en la práctica del placer solitario” (p. 52). Esa porción de ciudadanos cuya moral se vuelca en “repudio” y “rechazo” (p.52) hacia sus fotografías, le niega el reconocimiento como artista e intelectual y lo conduce a llevar su “oculta actividad” (p. 99) al margen de la sociedad. Esto puede equipararse al exilio metafórico, propio de los “individuos en desacuerdo con la sociedad en que viven y por lo mismo marginales y exiliados en lo que se refiere a privilegio, poder y honores” (Said, 2007: 72). Su condición de exiliado intelectual refuerza la imagen de voyeur emancipado gracias a su situación de individuo apartado de la colectividad pasiva.

En lo que respecta al médico Chaussende, su talante de espectador emancipado se vislumbra en su vasto conocimiento sobre el arte pictórico, sobre el que reposan sus análisis de la imagen erótica; también en sus comparaciones de las imágenes observadas, como ocurre con el cotejo entre las Evas renacentistas de Baldung y Durerro (p. 72); o finalmente, en sus disquisiciones sobre la representación del cuerpo en la pintura del Renacimiento (p.72) y lo sugerente de la imagen pictórica versus lo explícito de la fotográfica (p. 26) . Según Rancière (2010), la emancipación del espectador se halla en ese poder de asociar y de disociar.

La habilidad de voyeur activo del médico se asemeja a la del detective Madeleine, ambos conocedores del mundo del arte pictórico, asiduos visitantes de museos y coleccionistas de imágenes de la desnudez femenina, que nutren su persistente mirada contemplativa y se comportan como críticos de la estética de la imagen. El detective es también poseedor de un profundo bagaje pictórico y cultural, que se atisba, por ejemplo, en conocimientos específicos como la representación del contacto sexual y corporal en el contexto ritual tántrico de los Mithuna o la escultura mitológica de Antonio Canova (p. 47).

Esta propensión erudita de Belloc admite leerse también como un rasgo del relato policial clásico, donde el detective se presenta como un sujeto culto y razonador, que desentraña un caso, no por las delaciones ni los descuidos del criminal, sino por la inteligencia y habilidad intelectual del investigador (Borges, 2007). Con ello, Montoya se

revela heredero de la tradición iniciada por Poe y hace un guiño a relatos como *La carta robada*, donde no hay propiamente un crimen ni un criminal, lo que transgrede el género; guiño que se extiende al detective Dupin, también de origen francés como el investigador Madeleine, así como el acompasado rastreo de pistas, un elemento primario del género.

En resumen, es claro que los tres voyeristas de *La sed del ojo* comparten una estimación del mirar como superior a los demás sentidos y, en especial, al tacto, que eluden siempre. Valoración en sincronía con las ideas filosóficas del siglo XIX, que señalan la visión como un manantial para el conocimiento objetivo y el goce estético (Schopenhauer, 1997). Así mismo, la marcada tendencia a observar con prolijidad, seleccionar, comparar e interpretar -actos propios del espectador emancipado de Rancière-, hacen del fotógrafo, el médico y el detective, unos voyeristas emancipados, que condescienden al goce de un tipo de ocio activo: el de espectadores estetas que, además de disfrutar la forma y contenido de las imágenes, las ponen en cuestión, las contrastan y las analizan como un objeto estético.

Los cuerpos desnudos que obsesionan al voyeur

La desnudez es el motivo artístico presente en las obras fotográficas que pueblan *La sed del ojo* y las disquisiciones de los voyeristas centrales de la narración. La fotografía estimula en primer lugar, el dominio de la mirada y, luego, suscita la evocación y la imaginación; así se favorece la contemplación de la imagen de la desnudez. El término desnudez es aplicado aquí en el sentido de la representación del estado y la condición en que los sujetos y las cosas aparecen despojados de velos ante la visión y los sentidos, es decir, un cuerpo o algo es expuesto y se revela ante otros.

En tal sentido, Nancy (2003) ha planteado el concepto de cuerpo expuesto para indicar que la exposición es lo que caracteriza a los cuerpos, es decir, estar volcado hacia afuera, al contacto con otros. En *La sed del ojo* hay un tratamiento del cuerpo expuesto, al que se llega mediante la mirada voyerista y no por medio del tacto, que es indisoluble de lo erótico en obras como *Historia del ojo*. Así pues, subrayar la visión voyerista en torno al cuerpo

desnudo es otra forma de asumir el erotismo, una práctica evidente también en relatos como “Leticia” (Irma De Sola, 1940), donde una mujer observa a escondidas el cuerpo de un hombre, con la pasión de un voyeur, sin que medie nunca el tacto.

Por otra parte, el desnudo como género de la iconografía, expresa el imaginario de una época, pues condensa valores de índole estético, erótico, moral y social (Rojas, 2006). Precisamente, visiones diversas sobre la desnudez se entrelazan a lo largo de las páginas de la novela de Montoya, para remarcar la valoración moral, estética y, sin duda, también la perspectiva voyeur respecto al cuerpo desnudo femenino. Así, *La sed del ojo* presenta una heterogénea cartografía del desnudo que oscila entre representaciones fotográficas y pensamientos de los personajes.

Las figuras que enarbolan la visión moral de la desnudez son el juez calvinista que pretendió llevar al patíbulo a Moulin por las fotografías de adolescentes desnudas (p.134), algunas de estas modelos para quienes su desnudez solo debía ser observada por Dios y el Amor (p.77) y, finalmente, ese segmento de la aristocracia francesa que reaccionó con censura hacia la fotografía erótica de su tiempo y frente a la cultura popular en los lugares del espectáculo dominados por el placer y el frenesí sensual, como el famoso Moulin Rouge, inmortalizado en las pinturas y carteles de Toulouse-Lautrec.

En cualquier caso, la mirada moralista occidental concibe la desnudez no como un estado, sino como un acontecimiento marcado por la vergüenza (Agamben, 2011). En ese sentido, el discurso moral está vinculado a la visión teológica y judeocristiana del pecado, que reproduce acciones represivas contra la desnudez. De ahí que *La sed del ojo*, advierte con tono crítico la grotesca idea cristiana que ve el cuerpo de la mujer como símbolo del mal (p.72). Todo ello explica la persecución policial hacia los fotógrafos y los juicios de algunos personajes que asocian la fotografía nudista con la desviación y la obscenidad (p.133, 184).

La mirada estética y artística del desnudo se expresa en las palabras y daguerrotipos de Belloc, quien explora con su cámara el cuerpo femenino como una manera de hallar la belleza, que reconoce huidiza e inatrapable. Lo bello es representado básicamente en la

exploración fotográfica de la desnudez por Belloc y los demás fotógrafos, en cuya perspectiva impera el canon clásico de la belleza griega, que realza el cuerpo armónico. En el siglo XIX, según Corbin (2005), el desnudo fotográfico se empeñó en la idealización de modelos de la Antigüedad, destacando la redondez de muslos y senos, en poses de aparente languidez y letargo. Es así que, Belloc y gran parte de los cuarenta y tres daguerrotipos que incorpora la novela, resaltan la turgencia corporal desde la posición de espaldas (p.101).

Especial mención merece la intención mimética de la pintura y efectos pictoriales en el desnudo fotográfico, una predilección presente en los inicios del desarrollo de la fotografía (Fontcuberta, 2016), que en los daguerrotipos de la novela se trasluce en detalles de escenografía como el acomodo de cortinajes y modelos ataviadas con telas y cofias, en poses refinadas imitando madonas o venus clásicas (p.23). Incluso en fotos, el desnudo responde a prácticas de alguna tradición artística (Rojas, 2006). Todo lo cual confirma la visión estética de la desnudez en la novela por cuanto se la representa artísticamente.

Esos cuerpos desnudos que evocan la belleza clásica son la obsesión de los voyeristas de *La sed del ojo*. Cuerpos de una apariencia angelical y lúbrica que aguza lo sensible y se inscriben en la lógica del deseo, apartándose cabalmente del cuerpo cultivado para la fuerza muscular o sometido al sufrimiento, algo que inspira repulsión en Chaussende y Madeleine: “coincidimos en un mismo rechazo hacia los artistas que se deleitan pintando guerreras desnudas... También el dolor, al ser mezclado a la desnudez, nos llena de un íntimo desdén” (p. 25). Para ellos, la belleza reside en el deseo que es el motor vital (p. 71) y se expresa en la desnudez femenina, un deseo que la fotografía erótica cataliza a través del acicate visual.

La mirada propiamente voyeur de la desnudez, personificada en el médico y el detective, alude a la contemplación como acción atada al goce estético, pues recorrer con los ojos el cuerpo desnudo, que suscita estremecimiento (p.217), es el acto de mayor embriaguez (p. 48), no solo para la visión sino también para la imaginación. Si bien la mirada estética y voyeur coinciden en entender la desnudez ligada a lo sublime (p. 16, 52), en sus visiones se entrevera una tensión, pues para el detective lo sublime reside en la pintura que representa la

desnudez como una realidad insinuada y sugerente, mientras que para Belloc, lo sublime está en el desnudo fotográfico que representa mujeres reales y la sensualidad de la época.

No obstante, las miradas estética y voyeur sobre la desnudez están unidas en la narración, no solo por la relación que entablan entre visión y deseo, sino también por la pretensión artística que está a la base de las representaciones del cuerpo desnudo. Así, la imagen fotográfica, con la escenografía y códigos pictóricos, da cuenta de algo más que un cuerpo fotografiado. De esta forma, lo fotográfico y lo pictórico se superponen tenuemente y la fotografía halla los signos propicios para no ser “obscena”, como ocurre con el desnudo etnográfico de la última etapa creativa de Moulin, que escapa a las reglas morales (p. 168). Es claro entonces que el desnudo está sujeto a una valoración ideológica (Rojas, 2006) que hace una distinción entre el desnudo artístico-erótico y la pornografía.

El cuerpo desnudo es un vehículo de transgresión de signos acallados (Agamben, 2011) y en la novela puede leerse como una exposición que transgrede una realidad vedada por el estatuto moral de la sociedad francesa decimonónica. Esto ocurre de modo particular con las fotografías de la vulva, que generan un impacto o estupor ante quienes se expone, como ocurre con Chaussende cuando las observa por primera vez. Aunque dichas fotografías perfilan una visibilidad exacerbada, esa externalización no es literal ni es anatómico su interés, sino que conserva toda la sensualidad, pues el fotógrafo juega con la luz, el primer plano, el punto de vista frontal y el fuera de campo visual para dar al desnudo fragmentado, el impacto óptico que se suele asignar a la fotografía erótica.

Los daguerrotipos frontales de la vulva, suponen un realismo sensual que contrasta con la fotografía pictoricista del desnudo. Los retratos vúlricos, que anteceden al cuadro *El origen del mundo* de Courbet (1866), poseen un encuadre que equilibra la fuerza de la voluptuosidad y la inmovilidad compositiva. No describen un desnudo crudo ni un exceso corporal, sino una realidad modulada por el gusto estético del fotógrafo. Según el médico de la novela, son una fisura abierta y un abismo rodeado de tinieblas (p.21, 227); insinuación de la idea de Lacan –último propietario del cuadro de Courbet- sobre el sexo de la mujer como un agujero abierto... una erotología de esencia incognoscible (Brand, 2012).

Los registros fotográficos de la vulva y, en general, la narrativa de la novela, dirigen su mirada sobre fragmentos corporales del desnudo femenino más allá del hecho anatómico. Esto marca una diferencia con la pornografía, cuyo discurso se centra en lo fisiológico y en representar el acto sexual sin interesarse por lo argumental u otras experiencias psicológicas, metafísicas o estéticas (Lissardi, 2017). En la novela se extiende una soberanía sensorial en función de la desnudez, que marca un ritmo despojado de la exhibición de la cópula humana.

Con solvente insistencia, se constata que la visión estética de la desnudez es la que predomina en los voyeristas emancipados. En *La sed del ojo* triunfa el sensualismo, pero entre el abanico de posibilidades de la representación del cuerpo desnudo femenino, Montoya apela fundamentalmente a la vista y relega el tacto, esa otra forma de acercamiento al cuerpo expuesto. Sin duda, el voyerismo es el tema macro de la novela, aunque entendido en función de la desnudez, que bajo el enfoque artístico privilegiado por el fotógrafo, el médico y el detective, dota de esteticidad la vida de estos personajes.

Conclusiones

Resulta complejo hallar un apelativo idóneo para *La sed del ojo* por la ruptura formal de que hace gala al abordar el diálogo interartístico entre literatura y fotografía. Este diálogo pone en entredicho los límites entre la escritura y lo visual, que se aúnan en una alianza permanente a lo largo de las páginas y convierte la novela en una obra inusual de notable singularidad o, para usar el calificativo de Marinone (2016), de marcas excéntricas. Es claro que su riqueza y complejidad van más allá de la estructura formal; no en vano se dirige al lector como espectador voyeur y junto con el voyerismo emancipado preponderante, lo que en últimas se impone es una reflexión estética sobre la mirada aguda y crítica en el acto de observar.

La complicidad e implicación tácita del lector es uno de los aspectos reveladores en la lectura de la obra. La inclusión de procedimientos como la foto-ilustración, la foto-idea o

la écfrasis de imágenes fotográficas consolida la cooperación entre el lector y los tres vyeristas principales de la narración, lo que a la postre desvirtúa al lector como espectador imparcial y afianza la visualidad desbordante de la novela. Ello sugiere también que Montoya posee una visión plástica de su escritura que integra a fórmulas artísticas como las fotografías, la descripción ecfrásica de éstas o las disquisiciones estéticas, cuyo resultado es un juego con los límites de los géneros y la conexión entre palabras e imágenes.

Tanto la écfrasis de imágenes fotográficas, como la narración en torno a los fotógrafos del siglo XIX con su apuesta estética, ponen de manifiesto una interacción discursiva fuerte entre literatura y fotografía. En ello reside el punto de encuentro de mayor cohesión interartística que, junto con la incorporación de algunas fotografías nudistas de la época narrada (foto-ilustración), convierten la novela en un objeto texto-visual de elementos múltiples y naturaleza híbrida, bajo una especie de unidad estética (Praz, 1979) que implica la fusión y cohesión de expresiones artísticas.

Así mismo, la obra de Montoya está atravesada por una perspectiva estética que contiene el saber del deleite de la mirada y la lucidez de las reflexiones en torno al arte, la fotografía y el cuerpo desnudo. La sucesión de tres sujetos hablantes muestra que cohabitan diversos puntos de vista en juego con la erudición. Así pues, se presentan alternativamente distintos abordajes de la desnudez femenina para dar cuenta de las posibilidades heterogéneas de análisis de las imágenes que buscan representarla, aunque desde luego prevalezca la mirada masculina, algo comprensible puesto que se inscribe en el periodo decimonónico.

Conviene agregar que la mirada obsesiva de la desnudez femenina es transformada, por los recursos de la narración, en una experiencia estética de hondura, un vyerismo activo donde descuella la minuciosidad y el análisis crítico de la imagen fotográfica nudista en contraste con la pictórica. El placer estético proviene de observar y ese protagonismo visual hace ver el cuerpo de la mujer más allá de la limitada y frecuente óptica de objeto para el goce sexual. Con todo esto, puede afirmarse que la novela es una suerte de tratado de estética, un arte de mirar, en el que convergen visiones disímiles sobre el arte fotográfico y el desnudo erótico.

Es claro que a partir del arte fotográfico, Montoya muestra la cultura y preceptos de una época determinada en relación con el desnudo, pero también sus rupturas posibles y la visión estética para abordarlo. En la actualidad, en medio del sometimiento a un veloz bombardeo de imágenes e incentivos visuales, una novela como *La sed del ojo* se erige en una forma de combatir el analfabetismo visual, una pedagogía de la mirada para que el *homo videns* se detenga con lentitud en la imagen y aprenda a leer sobre el cuerpo desnudo. Con seguridad, en esta variedad de esquemas interpretativos que nos ofrece la novela, reside su mayor riqueza y el genio de Montoya.

Referencias

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Ansón, A. (2000). *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*. Murcia, España: Mestizo.
- Artigas, I. (2014). El agujijón de lo posible: reflexiones en torno a la écfrasis y la fotografía. En I. Villegas, D. Reyes, & C. Rojas, *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales* (págs. 57-70). Veracruz, México: Universidad Veracruzana. Recuperado el 1 de Junio de 2018, de <https://www.uv.mx/bdh/files/2014/08/Libro-1-literatura-comparada.pdf>
- Artigas, M. E. (Julio de 2019). Pablo Montoya: el artista fuera de foco. Una lectura de La sed del ojo. *Revista digital Estudios de Teoría Literaria*, 8(16), 32-40. Recuperado el 1 de Julio de 2021, de <https://bit.ly/3iYf01a>
- Badrán, P. (2015). *El hombre de la cámara mágica*. Bogotá D.C.: Penguin Random House.
- Bagué, L. (2012). Introducción al concepto de écfrasis. En P. Aullón, *Metodología comparatista y Literatura comparada* (págs. 231-239). Madrid, España: Dykinson.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (1995). *Historia del ojo* (Segunda ed.). (M. Glantz, Trad.) México DF, México: Coyoacán.
- Baudelaire, C. (1999). El público moderno y la fotografía. En C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre el arte* (págs. 229-233). Madrid, España: Visor.
- Benjamin, W. (1989). Pequeña historia de la fotografía. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (págs. 63-85). Buenos Aires: Taurus.
- Borges, J. L. (2007). El cuento policial. En J. L. Borges, *Borges Oral - Obras Completas* (Quinta ed., Vol. IV). Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Brand, J. P. (15 de Octubre de 2012). Lacan y "El origen del mundo". *La otra, revista de poesía, artes visuales y otras letras*(Gaceta 67). Recuperado el 1 de Agosto de 2021, de <http://www.laotrarevista.com/2012/10/lacan-y-el-origen-del-mundo/>
- Cadavid, J. (2015). *Pequeña historia de la fotografía* (Los Conjurados ed.). Bogotá, Colombia: Común Presencia.
- Corbin, A. (2005). El encuentro de los cuerpos. En A. Corbin, *Historia del cuerpo* (P. Gómez, M. Hernández, & A. Martorell, Trads., Primera ed., Vol. II, págs. 141-201). Madrid, España: Santillana.
- De Sola, I. (2004) [1940]. "Leticia". Rivas, L. *Las mujeres tienen la palabra. Antología de narradoras venezolanas*.
- Fontcuberta, J. (2016). *Estética fotográfica: una selección de textos* (Primera ed.). (J. Fontcuberta, Ed.) Barcelona, España: Gustavo Gili.

- Highsmith, P. (1962). *El grito de la lechuza*. (J. Llinás, Trad.) Editor digital Orhi. Recuperado el 30 de Agosto de 2021, de <https://bit.ly/3zTrPQc>
- Jitrik, N. (2002). Comparatística, Teoría y Crítica. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas - CELEHIS*(14), 19-33. Recuperado el 3 de Mayo de 2021, de <https://bit.ly/3iYZUbv>
- Lissardi, E. (2017). El cuerpo pornográfico. En F. Giménez, & A. Díaz, *Pornologías* (págs. 197-218). Ciudad de México: La cifra.
- Marcuse, H. (2007). The German artist novel: Introduction. En H. Marcuse, & D. Kellner (Ed.), *Art and liberation* (Primera ed., Vol. IV, págs. 71-81). London-New York, England-USA: Routledge. Recuperado el 15 de Agosto de 2021, de <https://bit.ly/3yWVt6N>
- Marinone, M. (2016). Pablo Montoya y la celebración de lo excéntrico. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, 21-30. Recuperado el 30 de Marzo de 2018, de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/55112>
- Marinone, M., Foffani, E., & Sancholuz, C. (Junio de 2017). Pero en el rincón maltrecho, y sin embargo liberador de la escritura, gana el poeta. Conversación con Pablo Montoya. *Orbis Tertius*, 22(25). Recuperado el 28 de Marzo de 2018, de <https://bit.ly/37VZi07>
- Mira, E. (2012). Las relaciones entre fotografía y literatura. En P. Aullón, *Metodologías comparatistas y literatura comparada* (págs. 411-426). España: Dykinson. Recuperado el 20 de Abril de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=567692>
- Monegal, A. (Diciembre de 2016). Sombras de lo real. La relación entre las artes en el diálogo entre la pintura de Antonio López y el documental de Víctor Erice. *Rassegna iberistica*, 39(106), 307-323. Recuperado el 5 de Noviembre de 2019, de <https://bit.ly/2BPjG3P>
- Montoya, P. (2013). *Un Robinson cercano*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Montoya, P. (25 de Agosto de 2017). Biografías imaginarias cruzan el Atlántico. *VI Festival de la palabra Caro y Cuervo*. (A. Bejarano, Entrevistador) Instituto Caro y Cuervo. Bogotá. Recuperado el 1 de Julio de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=r351IBnXSs4>
- Montoya, P. (2019). *La sed del ojo*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.
- Nabokov, V. (1980). *El ojo* (Primera ed.). (M. Bofill, Trad.) Barcelona, España: Plaza & Janés.
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. (P. Bulnes, Trad.) Madrid, España: Arena libros.
- Praz, M. (1979). *Mnemosyne, El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. (R. Pochtar, Trad.) Madrid, España: Taurus.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (Primera ed.). (A. Dilon, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Restrepo, J. F. (Enero-Junio de 2005). Erotismo y fotografía en La sed del ojo de Pablo Montoya. *Estudios de literatura colombiana*(16), 209-217. Recuperado el 30 de Marzo de 2018, de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/17358/14973>
- Rivas, L. M. (2017). La literatura comparada en el pensamiento interdisciplinario: un diálogo proliferante. En J. Pirela, Y. Almarza, & E. Caldera, *Didácticas para el desarrollo del*

- pensamiento interdisciplinar* (págs. 125-136). Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia. Recuperado el 5 de Marzo de 2018, de <https://bit.ly/3z34KdC>
- Rojas, M. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Said, E. (2007). Exilio intelectual: expatriados y marginales. En E. Said, *Representaciones del intelectual* (I. Arias, Trad., Primera ed., págs. 65-82). Bogotá, Colombia: Random House Mondadori.
- Sanabria, C. (12 de Noviembre de 2007). El voyeur en la literatura del siglo XX. *Revista de Filología y Lingüística*, 33(1), 45-60. doi:10.15517/RFL.V33I1.4276
- Sanabria, C. (2008). La mirada voyeur: construcción y fenomenología. *Revista de Ciencias Sociales*, 1(119), 163-172. Recuperado el 1 de Agosto de 2021, de <https://bit.ly/3hfkYJx>
- Schopenhauer, A. (1997). *El mundo como voluntad y representación* (Primera ed.). (E. Ovejero, Trad.) México: Porrúa.
- Sontag, S. (2018). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini, Trad.) Bogotá: Penguin Random House.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión* (Segunda ed.). (M. Antolín, Trad.) Madrid, España: Cátedra.