



**Literatura y fotografía en *Cuaderno de Sarajevo* y  
*El sitio de los sitios* de Juan Goytisolo**

Leticia Mora Perdomo

---

Universidad Veracruzana

letmora@uv.mx - bbrauchli@yahoo.com

### Resumen

En este trabajo se analiza la relación que guardan las fotografías de Gervasio Sánchez incluidas en *Cuaderno de Sarajevo* (1993) con el texto y su intertextualidad en *El sitio de los sitios* (1995). Ya que la fotografía ha sido instrumental en la representación de la guerra, es importante acotar su dinámica dentro del relato de viaje: como elemento dentro de la diégesis; como modelizador de la operación discursiva y como reflexión sobre los procesos de construcción textual ya que al crearse enlaces dentro de la lectura se apunta a uno de sus posibles desmontes. Situación que se llevará a sus últimas consecuencias en *El sitio de los sitios* donde se desmantela la ilusión naturalista de veridicción y se hace evidente, lo que el autor llama, "las necesidades retóricas de la narración", para revelar así las condiciones de posibilidad de experiencia de la escritura.

*Fotografía – Literatura – Guerra Balcanes – Gervasio Sánchez – Juan Goytisolo – Representación*

La Revolución Mexicana estalla en 1910<sup>1</sup> y pronto se convierte en la guerra más fotografiada del mundo. La fotografía no sólo es testimonio de una cruda violencia, sino también el vehículo para que ésta circule en la comodidad de los hogares de la burguesía norteamericana, y esta clase social experimente, por primera vez, mediáticamente, la guerra, y sienta que sus fronteras son amenazadas e intervenga de manera directa o indirecta en la solución del conflicto. John Reed, el autor de *10 días que estremecieron el mundo* y *La guerra en Europa del Este*,<sup>2</sup> cubre parte del evento en 1914 para el periódico

<sup>1</sup> La Revolución Mexicana fue la primera guerra cubierta por fotógrafos que podían tomar escenas de acción para la reproducción inmediata en periódicos. Una innovación que creó un mercado particular de un público ávido de ver "acción". El desarrollo y eficiente transmisión de los medios tonos al inicio de la Revolución Mexicana transformó la fotografía de guerra: de una colección de imágenes de guerra simuladas con un campo de batalla como telón de fondo a tomas directas en el espacio del enfrentamiento armado. Los campos de batalla donde se escenificaba el conflicto se llenaron de fotógrafos dispuestos a experimentar nuevas técnicas. Los editores de periódicos buscaban escritores que pudieran construir narrativas alrededor de estas tomas. La representación fotográfica era tan importante que hubo generales que contrataban a fotógrafos como sus acompañantes en la lucha. El caso de Pancho Villa, no menos.

<sup>2</sup> Mi comparación con John Reed no es casual: en 1999 *River Teeth: A Journal of Nonfiction Narrative* incluyó el reporte de Reed con el de Philip Smucker, "Kosovo under Fire" y con otros tres premios



*Las masas*. En sus cuadernos, paralelos a la investigación de sus reportajes, afirma que una vez que se ha visto una batalla se han visto todas las demás. No obstante, se pregunta: ¿cómo representar verbalmente, sin caer en la repetición, esa violencia que circula en las tomas fotográficas y la real, muy real, del campo de batalla?; ¿cómo hacer que la gente norteamericana responda emotivamente a la justicia del levantamiento y no lo vea como una amenaza? Las preguntas no son ingenuas, dadas sus convicciones políticas; su posición ideológica estaba del lado de los oprimidos y su respuesta fue *México insurgente*, una obra híbrida y fundacional que combina crónica, reportaje de investigación, diario de viaje y novela, donde el papel del narrador es significativo en sumo grado. En efecto, como la fotografía, documento y huella de la realidad, en *México insurgente* es el yo del autor implícito-narrador-testigo fundamental para la efectividad narrativa y su credibilidad, tal como los diarios de viaje a que el público estaba acostumbrado. Un desplazamiento de la objetividad periodística al compromiso con lo experimentado que será crucial en el reportaje de investigación de los sesenta y cuyo paradigma es Tom Wolfe. Este es el eco que resuena en la prosa de Sarajevo de Juan Goytisolo.

En efecto, casi 90 años después, mediatizada como está nuestra experiencia por el bombardeo de imágenes, pues consumimos el mundo a través de ellas, y sobre todo después de varias guerras mediáticas, entre las cuales destaca la del golfo Pérsico, la credibilidad de la fotografía como huella explícita de lo que ocurre en el mundo ha sido minada, su transparencia, cuestionada. Por extensión, la objetividad periodística que descansa en esta transparencia del medio fotográfico, ha sido también foco de debate y su verdad se ha matizado. Además, dado que el *chic* radical de los sesenta dio paso al individualismo vil de los ochenta y años siguientes, el espectáculo de la guerra no deja sino estupor y su fascinación reside en su multiplicidad, su carácter de noticia, es decir, novedad y pronto silencio en una y otra parte del mundo.

Para 1993 es evidente que los tiempos han cambiado. Entonces, Juan Goytisolo (Barcelona, 1931) viaja a la abolida federación yugoslava, a Sarajevo, la capital Bosnia, y publica sus observaciones en *El País* como corresponsal de ese diario. La terrible indiferencia internacional ante el conflicto étnico en los Balcanes se convierte en la constante queja del autor hacia la comunidad europea y la Organización de Naciones Unidas, sobre todo. En ese mismo año, publica *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie* acompañado de fotografías de Gervasio Sánchez (Córdoba, 1959), quien

---

Pulitzer que escriben sobre la guerra en los Balcanes. El texto de Reed fue el que generó mayor respuesta de los lectores. (Véase también Robert D. Kaplan, *Balkan Ghosts: A Journey through History*, quien tiene también el trabajo de Reed como intertexto.)



publica sus fotos en *El País* y poco después como libro, *El cerco de Sarajevo* (1994). En *Cuaderno Goytisolo* está consciente de que una nueva discursividad es necesaria para dar cuenta del horror de la guerra y la asfixia del cerco; así, en el texto se pone en escena la opresión, en efecto ésta se dramatiza al negarle al lector toda posibilidad de salida del marco de lectura: texto, glosa manuscrita al margen del texto, fotos, anotaciones al pie de foto, además de un epílogo, donde la literaturización del conflicto es evidente y su intención clara: pretende incidir en la toma de conciencia y así tal vez en el desarrollo del conflicto<sup>3</sup>, tal como se lo había planteado John Reed años antes en su escritura de *México Insurgente*. Esta coincidencia<sup>4</sup> nos orienta sobre la necesidad de articular el horror de la guerra sobre una base documental, donde la fotografía entonces es crucial, sin renunciar a su ficcionalidad: así el libro que nos ocupa da cabida a una multiplicidad de discursos: experiencial, periodístico, burocrático, sociológico, fotográfico, estadístico y literario, cuyo resultado es un texto que oscila entre el documento y la ficcionalización, análisis sobre la guerra de limpieza étnica y comentario literario sobre la ideología del romancero serbio, pero ante todo un tratamiento narrativo sobre las implicaciones del conflicto en la vida particular de los sitiados, sobre la experiencia de guerra de la población civil. Como dice el autor: “Cada caso una historia, cada historia un horror”. Precisamente la estrategia de *Cuaderno de Sarajevo*, ya que éste se convierte en un palimpsesto del conflicto, pues si de un lado se narra de manera concreta y singularizada para la conciencia pública la experiencia casi inmediata del autor y la de aquellos personajes que desfilan por sus páginas (escritores de otros testimonios como Susan Sontag, Volivar Colic —escritor bosnio refugiado en Francia— y la narración-testimonio de personas afectadas por el sitio), por otro el conflicto se convierte en la representación iterativa de todos los conflictos étnicos. En efecto, si bien Goytisolo individualiza el sitio de Sarajevo en su dimensión humana, al compararlo con todos los conflictos étnicos, paradójicamente relativiza la singularidad del conflicto de purificación étnica y éste se convierte en eco de la limpieza imperial de judíos y musulmanes en 1492 y también del bombardeo de Madrid en 1936, como ejemplo y acción iterativa de la intolerancia hacia el otro, principalmente hacia el musulmán, aunque otros conflictos son comparados con el narrado en el momento oportuno. Goytisolo afirma: “¿Es la historia europea de los noventa una mera repetición, con ligeras variantes sinfónicas, de sus

---

<sup>3</sup> En este punto coincide la intencionalidad del fotógrafo Gervasio Sánchez: “Mi intención no es sólo ilustrar e informar sino provocar” (*El País*, 2 de febrero de 2008)

<sup>4</sup> Cabe recordar los distintos trasvases genéricos: artículo periodístico fundamentado en la objetividad y veracidad a cuaderno o diario, donde sin descartar sus premisas testimoniales se ahonda en una narratividad ficcional que redundante en una hibridez genérica.



desatinos y ofuscación de los treinta (Austria, Etiopía, España, Checoslovaquia...)? ¿Un inacabable y cansino *Bolero* de Ravel?”<sup>5</sup> De esta afirmación se desprende entonces que es la dimensión individual, la historia de casos, la que podría despertar el interés del público en su singularidad.

El tratamiento de las fuentes —Comisión Estatal para el Registro de Crímenes de Guerra en la República de Bosnia-Herzegovina, el boletín de información mensual del Ministerio de Higiene y Salud Pública, diarios de guerra, reportes periodísticos— tejen lo que el periodista inglés Robert Fisk llamó “la memoria del horror”. Este tratamiento de la memoria pública, acompañada por la memoria individual de Goytisolo en la glosa, y la incorporación de fotografías al texto, la memoria de Gervasio Sánchez, deja al lector en la inseguridad sobre el estatuto de las imágenes y su relación con el texto principal. En primer lugar está la cuestión de la autoría, pues aunque estamos acostumbrados a ver fotos en los diarios, éstas son del mismo autor o se relacionan con el autor como sujeto fotográfico y son intimistas, relacionadas con lo familiar. No es el caso de *Cuaderno*. Las 24 fotografías de Gervasio Sánchez funcionan como detonadores de la memoria y como sinécdoque de una compleja realidad de la que sólo la narración puede dar cuenta en su desoladora totalidad. Tomemos como ejemplo una de las mejores descripciones de la destrucción de la ciudad, cuya devastación es más aguda por el contraste con la descripción de una guía turística realizada años antes:

La ciudad que contemplo no es sino un espacio devastado, lleno de heridas, mutilaciones, vísceras, llagas aún supurantes, sobrecogedoras cicatrices. Calles e inmuebles han desaparecido, ni tranvías ni autobuses circulan, la Voivode Putnika está desesperadamente vacía, los árboles han sido talados, la gente se agazapa en sus escondrijos [...] Rascacielos de vidrio reverberante se yerguen como colmenares de celdillas ciegas; los espejuelos en los que el sol se refleja y hace escardillo alternan con órbitas oculares vacías y aviesas miradas tuertas. Coches y autobuses calcinados perpetúan el horror de la ignición en medio de la calzada (Goytisolo, 1993: *Cuaderno* 24).

Por medio de esta geografía de la desolación se humaniza la ciudad, y se torna su representación emocional y abiertamente metafórica, pero sin paralelo total en ninguna de

---

<sup>5</sup> El fotógrafo Gervasio Sánchez opina algo semejante acerca de su testimonio visual del Cerco de Sarajevo: “Me llama la atención de que la gente no entiende cómo se vive en una ciudad cercada, salvo la gente mayor que lo ha vivido, ya que Madrid fue una ciudad cercada y ahora mismo lo es Grozni. Al utilizar el blanco y el negro se añade como otro tiempo, como si se viera la posguerra en España o Italia. Recuerdan el pasado y resumen la tragedia de esta Europa que no acaba de aprender de las tragedias” (*El País*, 10 de enero de 1995).



las fotos que acompañan al texto. En el mejor de los casos, la descripción corresponde al montaje de varias fotos, por lo cual la explicación del estatuto de las imágenes dentro del texto debe buscarse no exclusivamente en el cotejo —la fotografía como dato— sino en la manera como el diálogo entre el lenguaje visual y el textual crean significado. Así, es importante la función intertextual de la foto, la narrativa visual que ésta crea y la alusión metatextual que su inserción conlleva. Por un lado, la inclusión de la foto en un diario es común como alusión fidedigna a una realidad, y fácilmente cotejable en su estatuto ontológico como huella. La primera foto que abre la historia visual apoya este estatuto tradicional de la fotografía: Goytisoló estuvo en Sarajevo con Susan Sontag. El hotel Holiday Inn, refugio de periodistas y diplomáticos, aparece en otra y es el punto de mira de la narración. Coches y autobuses calcinados, como en la cita anterior, aparecen en una foto. La narración iterativa de la búsqueda de agua y víveres por los sitiados en una situación de peligro extremo por el acoso de balas y obuses de los sitiadores serbios es evidente en otras. Al finalizar este ensayo fotográfico es la devastación, la destrucción y muerte lo que predomina en un marco de poesía visual muy efectiva.

El relato visual procede del aquí y ahora de la narración verbal, las circunstancias que los rodean, la gente en su diario vivir y las consecuencias del conflicto bélico en la población civil, en los soldados, en los viejos, en los niños. La muerte como consecuencia última, no sólo del cuerpo, sino de una forma de vida y comunidad, por ello cerrando emblemáticamente con la destrucción de la biblioteca y una tumba. Gervasio Sánchez, ganador de prestigiosos premios por el “testimonio contra el olvido” que sus fotografías de guerra han creado, nos dice a propósito de este portafolio de trabajo: “al principio era la obsesión por la muerte, pero después se van imponiendo los vivos, cómo viven y se defienden... la historia de cómo se vive en una ciudad cercada, que ha batido el récord de 1,000 días” (*El País*, 10 de enero de 1995).

Si “la sinceridad y el anhelo de verdad se imponen” (Goytisoló, 1993: *Cuaderno* 105), como asegura Goytisoló, la foto afirma la “veracidad” de lo narrado. Sin embargo, al revisar una foto al azar, por ejemplo, aquella en que aparecen dos hombres en una banca abrazados y uno parece llorar, la glosa dice: “milicianos bosnios lloran la muerte de un compañero en el hospital de Kosovo”. Nada me dice en la foto que ese sea el lugar que el autor dice que es, el hospital de Kosovo. Para el recién llegado el uniforme sería la única pista que le indica que está ante un bosnio y no un serbio. La particularidad de la imagen se sustenta en el contexto de producción en que fue tomada, pues efectivamente Gervasio Sánchez fue comisionado por *El País* para documentar el conflicto étnico, pero sus



connotaciones derivan del discurso en que se sitúa. Así, una foto despierta emociones pero no crea un argumento por sí sola. En efecto, si no la contextualizara el diario en que aparece y la explicara la glosa que la acompaña, el sentido de dato de la violencia serbia perdería su particularidad para el observador. Su sentido en el texto, entonces, reside en su correcta vinculación con diversos momentos narrativos de la prosa de Goytisolo. Por tanto, al incorporar esta estrategia de simultaneísmo narrativo bajo dos modos de representación, uno verbal y otro visual, se crea un sistema de enlaces entre los múltiples hilos narrativos y visuales que van hilvanando cohesivamente la trama. Esto nos permite cuestionar la definición de narrativa en cuanto sólo escritura y la función del lector en cuanto al acto de leer.

En el nivel de lectura, el pacto que se establece entre el género –diario y sus convenciones de veracidad –*non fiction*– hace del narrador la instancia mediadora y articuladora de todos los demás discursos. En este aspecto, el testimonio visual de Gervasio Sánchez se supedita a esta autoridad discursiva y su función autorial casi desaparece, a no ser por el crédito del colofón; no así su narrativa visual pues sus fotos construyen la experiencia individual de la violencia física, sus consecuencias y la complejidad de un conflicto armado, un tanto como lo que John Berger entendía como la experiencia personal de la historia que construye la memoria colectiva. No obstante, en este arreglo secuencial de material gráfico es crucial la narración para interpretar el argumento visual. La mayor credibilidad proviene del narrador identificado con el autor Goytisolo, quien reordena la cronología del viaje, pues no hay secuencia temporal sino fragmentación, a pesar de abrir con la llegada y cerrar con la salida. Goytisolo usa diálogos, experimenta con puntos de vista al reportar detalles de la vida diaria de individuos y grupos, entre ellos Susan Sontag y el fotógrafo, para lo cual recurre a las comillas, o entra en la visión de los personajes. Estas decisiones autoriales producen efectos estilísticos pero también sociales, pues refieren a la situación del autor en relación con su sujeto y crean ese efecto de realidad del que habla Barthes. Así, nos cuenta lo que tuvo que hacer para sobrevivir el cerco y visitar la ciudad; también su visita a un hospital donde relata casos conmovedores, pero no nos dice cómo tuvo acceso a ellos ni quien traduce (aunque menciona a Alma). Sus lecturas y entrevistas afirman una fuerte presencia suya y la convención genérica del viaje como viaje de autoconocimiento. (Empero, si no hay una verdad unívoca y sólo podemos aspirar a su constante construcción y validación, una paradoja estructura al texto: dado que casi siempre los bosnios son los acosados, podríamos preguntarnos: ¿y los serbios no sufrieron?, ¿qué hacían? Preguntas que no caben en el sentido ideológico del texto pues privilegiar una



lectura implica silenciar otras lecturas)

Ya que las fotografías se sitúan en el medio del libro, distanciándose a veces de su lectura contextualizada, la prosa de Goytisolo recurre a la revelación gradual de un argumento, al reconocimiento de una unidad temática y motivos que circulan en ambos discursos, pero sobre todo su tejido apunta a revelarnos cómo construye su textualidad y su sentido a través del uso de fotos y el epílogo, lo que da por resultado una experimentación consciente con estructuras formales y la hibridez genérica.

Si de acuerdo con Tobin Siebers, la lectura de textos visuales es una actividad privilegiada porque demuestra una plusvalía de significado que no puede ser asimilada en términos lingüísticos (Siebers, 2004: 1316), como he señalado con anterioridad, Goytisolo estaría haciendo una operación contraria, pues reconvierte el texto visual en una representación verbal descriptiva-iterativa y, por tanto, no estaría dentro de esta línea de interpretación, pero sí dentro de la que enuncia el teórico WJTT Mitchell. Éste afirma que en un texto verbo-visual es también el lector el que tendría que reconvertir la representación verbal identificándola con la visual y produciendo o creando lo que he llamado enlaces. Este uso coincide con lo que otros han dicho sobre el hipertexto<sup>6</sup> o hiperficción.

Estos enlaces demuestran tener una importancia capital en el sistema literario de Goytisolo. En él, las alusiones a un evento, las descripciones de un lugar y las propias notas que funcionan como pie de foto o glosa junto a las imágenes, adquieren dimensión y relevancia distintas al remitirse un discurso a otro, pues le permiten al lector redirigir el sentido de la narrativa, visual o verbalmente, en el diálogo que establecen. Esto obliga a cuestionar el estatuto del texto, tanto narrativo como visual, su propia ontología tradicional. El mayor efecto se refiere a la tensión creada en los dos discursos y, en el ejercicio activo del lector, a la creación de significado entre los diferentes espacios narrativos y sus ambigüedades; pero en realidad también apunta a crear un espacio extratextual donde existen posibilidades de coincidencia y significación entre los textos verbal y el visual. Es decir, se nos permite visualizar la estructura del texto que los contiene a ambos; cada enlace es una trayectoria, un camino potencial en la interpretación de lectura.

Como dice Goytisolo, en su proceso creativo la fotografía es necesaria para despertar la memoria (Sontag *dixit*). Así pues, con estas imágenes la narración despegas: cada imagen verbal presenta posibilidades de enlace con una foto; se forman analogías; la foto es una puerta a la imaginación o la foto surge como objeto de otra persona (Gervasio Sánchez);

---

<sup>6</sup> Genette utiliza el término hipertexto como cualquier texto derivado de otros textos a través de la cita o de una transformación indirecta. Esta noción es importante para la lectura que propongo de la novela *El sitio de sitios*, que tiene como antecedente *Cuaderno de Sarajevo*.



cobran importancia sus detalles técnicos, su estatuto genérico, su capacidad retórica y sus propiedades estructurales y estéticas, su aquí y ahora. Pero es la narración la que nos ubica en el antes y el después; su importancia para mi lectura deriva entonces en analizar los envíos, las repeticiones, las semejanzas, los efectos, las alusiones y los pasajes entre los diferentes discursos como una manera coherente de que el lector pueda asimilar el horror de la violencia de una manera gradual y hacer aún más comprensible la experiencia del cerco. Con este montaje, además, Goytisolo revela su propia ideología y cómo construye el significado textual alrededor de ella; pero lo más importante: insta al lector a reaccionar ante esa construcción. Esa lucha por el significado implica entonces tanto al escritor como al lector. Al escritor en cuanto que la consecuencia de crear enlaces intra, extra o metatextuales es una reflexión sobre la creación de sentido, sobre la crítica a la univocidad de la interpretación y, por tanto, apunta a una desestabilización del proceso de lectura. Esta situación se hace más aguda y caótica en la abierta ficcionalización del sitio de la ciudad de Sarajevo que realiza en 1995 en *El sitio de los sitios*, donde el cerco está mediado ya por la literatura ya por imágenes y representaciones en su clara propuesta ficcional. “Todo es escritura” (Goytisolo, 1995: 30) se nos dice desde las primeras páginas. La reiterativa visión crítica de Goytisolo encuentra su más persuasiva forma literaria en lo que define como

el asedio al lector y hacerle sentir lo que experimentaron los habitantes de Sarajevo durante esos tres años y pico de un cerco brutal; y hacerlo, además, de forma que el lector, a medida que avanza en la trama, se encuentre como atrapado y cuando crea encontrar una salida y abra una puerta, se tope con otra habitación sin salida, y si logra dar con alguna, desemboque en una tercera que también está cerrada. Un poco como los círculos concéntricos del asedio de Sarajevo: el de los ultranacionalistas serbios, que era quienes disparaban; el de las fuerzas de las Naciones Unidas, las Unprofor, que mantenían el equilibrio entre verdugos y víctimas perpetuando la situación, cuando hubiese sido fácil bombardear una vez a los asediadores, cosa que nunca hicieron; y el de las agencias informativas que no hablaban de agresores y agredidos, de bombardeadores y bombardeados, sino siempre de las partes en conflicto. Un día, el peor del asedio, en enero del 94, cuando cayeron más de 1,300 obuses en la capital, los gubernamentales respondieron con 38. Pues bien, el comunicado transmitido por las agencias hablaba de un ‘nutrido intercambio de artillería’ escamoteando la verdad. La rebeldía contra esta situación me impulsó a escribir la novela, pues sólo la ficción podía dar cuenta de esta realidad frente a la mentira oficial (Goytisolo, 2001: 81-82).





En este nuevo enlace entre la realidad del asedio, la experiencia del autor, sus convicciones políticas, sus entrevistas y la representación del conflicto en los medios de comunicación y en la literatura, el primer paso es desestabilizar al narrador semiestable que nos había guiado en *Cuaderno de Sarajevo*. En las primeras páginas, un tal J. G., aparece como el autor. Su muerte aparente inicia una serie de conjeturas que relacionan a este autor ficcional de las iniciales con el autor real por medio de una serie de enlaces: la foto de Goytisolo, la descripción física de J. G., su experiencia de vida —escritor, periodista, homosexual— y su actividad periodística: *Cuaderno de Sarajevo*. De tal suerte, se borra cervantidamente la línea entre autor y mundo ficcional y se teje una telaraña de lenguaje producto de los diferentes narradores y autores de otro autor: “Habíamos extraviado al representante del mando multinacional, cuyo doble lenguaje y cinismo contribuyen a perpetuar nuestra desdicha, en el laberinto o jardín de los textos que se bifurcan hasta tejer un bosque” (Goytisolo, 1995: 155). Si nadie parece encarnar el “yo” de la narración y si la víctima pierde la razón, la implicación es que el lector también se sienta perdido en el bosque de palabras y envíos, no crea un sentido, sino que se percata de la necesidad de él en un proceso de desorientación manifiesto. Consecuentemente, en el proceso constante de subversión de los niveles ficcionales el lector irá tejiendo su telaraña de sentido posible, mas no unívoco.

Consciente del poder mediático para alterar y para documentar los eventos, pues, como observa en *La cuarentena*, la televisión y los medios insertan contenidos de tal manera que el significado de un evento siempre se neutraliza y su efecto se difiere por los anuncios, Goytisolo se detiene en crear estructuras metafóricas que señalen al proceso textual de codificación de sentido para desmontarlo. En anillos concéntricos, la historia del sitio se reproduce en un barrio de inmigrantes parisinos. El infierno de la foto de Gervasio Sánchez que aparece en *Cuaderno de Sarajevo* es el infierno parisino. Si un contexto es fácilmente transpuesto a otro, la “naturalidad” de la imagen deviene metáfora. *El sitio* inicia con una imagen perturbadora y alusiva a la acción fotográfica: un hombre mira por un orificio a una mujer que avanza arrodillada entre los edificios para protegerse de los francotiradores y, de pronto, se produce una explosión equivalente al disparo del obturador... la imagen congelada y angustiante permanece en la mente del lector y se cumple, en un primer momento, el *dictum* fotográfico: “es, ha sido”. Si nuestros panteones personales tienen la forma de un álbum fotográfico —como decía Salvador Elizondo—, nuestros registros de la realidad parten de esas fotografías que detonan la memoria y la corroboran, pero su proceso de interiorización es más complejo: otra vez Goytisolo:



Dar forma literaria a las ideas comunes de la época —libertad, justicia, progreso, etc.— no tiene el mismo interés si el autor no les tiende simultáneamente una trampa, no las ceba con pólvora o dinamita. Todas las ideas, aun las más respetables, son monedas de dos caras y el escritor que no lo advierte no trabaja sobre la realidad, trabaja sobre la fotografía (García, 1988: 20)

Es importante que Goytisolo dedique reflexiones críticas sobre la interacción entre realidad y su representación, especialmente sobre la fotografía, a la que en sus ensayos ha llamado “un filtro a través del que percibimos la elusiva y contradictoria realidad”, pues construye una poética de la mirada para develar las diferentes capas discursivas de la realidad. Nos dice en *El furgón de cola*: “en una sociedad uniformada por el imperio de la imagen, qué valor literario y moral tendría poner la pluma al servicio de ésta y trazar relatos históricos como esas escenas reconstituidas en estudio de acontecimientos y crímenes sórdidos” (Goytisolo, 1997: 23). Goytisolo apuesta por lo que Barthes ha denominado la capacidad performativa de la literatura cuando dice convertir en posibilidades del discurso las imposibilidades del referente:

Con mediano valor y algunas notas de civismo, el escritor estuvo dos veces en Sarajevo durante los peores días del cerco: el horror e indignación de cuanto vio<sup>7</sup> le consumen aún y tuvo que recurrir a la ficción para huir y curarse de las imágenes que a su vez le asediaban.<sup>8</sup> Tal es el poder de la literatura. Pero el sitio continúa y trescientas mil personas siguen atrapadas en la otrora hermosa ciudad sin ninguna posibilidad de huida ni curación a la vista. Tal es el límite final de la literatura (Goytisolo, 1995: 183).

Si bien no tengo espacio para analizar en detalle la intertextualidad discursiva de *Cuaderno de Sarajevo* y el ensayo fotográfico *El cerco de Sarajevo* de Gervasio Sánchez con *El sitio de los sitios*, he tratado de mostrar como el uso de la fotografía le sirve a Goytisolo como fuente de la escritura, como elemento dentro de la diégesis y como modelizador de la operación discursiva, porque en la creación de enlaces dentro de la lectura reside uno de sus posibles desmontes y que hará patente en su novela sobre esa experiencia, *El sitio de los sitios*.

---

<sup>7</sup> Uno de los paratextos del libro, la dedicatoria, alude a Susan Sontag. En *Cuaderno de Sarajevo*, el ensayo fotográfico inicia con una foto de Sontag y Goytisolo, creando un nudo de referencias reales y fingidas.

<sup>8</sup> Goytisolo hace referencia en *Cuaderno de Sarajevo* a su actividad fotográfica para recordar.



Además, el uso de la fotografía como un elemento indispensable en la representación de los conflictos bélicos y la violencia me ha servido para hacer referencia a los debates posmodernos acerca del papel de esa representación en la sociedad contemporánea. La deconstrucción del proceso literario que el escritor lleva a cabo pretende borrar las fronteras epistemológicas y ontológicas en que descansa la autoridad del texto, pero con ello también sacudir al lector, hacerlo consciente de los límites en que la verdad se construye. Como Goytisolo afirma en otra novela, *La cuarentena*:

(...) reunir los elementos del texto en un ámbito impreciso e informe, establecer ellos una fina telaraña de relaciones, tejer una red de significaciones por encima del espacio y el tiempo, ignorar las leyes de verosimilitud, desechar las nociones caducas de personaje y trama, abolir las fronteras de realidad y sueño, desestabilizar al lector multiplicando los niveles de interpretación y registros de voces, apropiarse de los acontecimientos históricos y utilizarlos” (Goytisolo, 1991: 85); tal es la tarea pendiente de la literatura.

## Bibliografía

- García Gabaldón, Jesús (1988). “El escritor frente al lenguaje: excursión poética”. *Escritos sobre Juan Goytisolo*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- Genette, Gerard (1997). *Palimpsests: literature in the Second Degree*. Lincoln, U de Nebraska Press.
- Goytisolo, Juan (1977). *El furgón de cola*. Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1991). *La cuarentena*. Madrid, Mondadori.
- Goytisolo, Juan (1993). *Cuaderno de Sarajevo. Anotaciones de un viaje a la barbarie*. Madrid, Ediciones El País y Aguilar.
- Goytisolo, Juan (1995). *El sitio de los sitios*. Madrid, Alfaguara.
- Goytisolo, Juan (2001). *Tradición y disidencia. Transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey [Noviembre 2000]*. México, Ariel, Tec. de Monterrey.
- Mitchell, W.J.J.T (1997). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, U. de Chicago Press.
- Sánchez, Gervasio (1995). *El País*, (10 de enero de 1995). <http://www.elpais.com/articulo/cultura/sanchez-gervasio/circulodebellasrates> (Consulta 8 agosto 2008)
- Siebers, Tobin (October 2004). “Words Stare like a Glass Eye: From Literary to Visual to Dissability Studies and Back Again”. *PMLA*. 119.5.



## Datos de la Autora

Leticia Mora Perdomo recibió su Doctorado en Filosofía (opción Literatura Hispanoamericana) por la Universidad de Texas en Austin y ha sido profesora en varias universidades norteamericanas. Actualmente es investigadora repatriada por el CONACYT al Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana y funge como Coordinadora de su Maestría en Literatura Mexicana. Como becaria del FONCA y de la Fundación Rockefeller co-editó *Hacia el paisaje del mezcal* (México: Aldus: 2001). Ha terminado su libro *La construcción cultural del ángel del hogar: género, literatura y nación en México 1816-1910*. Ha publicado artículos sobre la literatura decimonónica, Sergio Pitol, Julieta Campos, los escritores del Crack mexicano y la relación entre literatura y periodismo, literatura e imagen, particularmente la fotografía. Además de seguir con su investigación sobre el siglo XIX y sus discursos de identidad, desarrolla el proyecto de la construcción cultural de la identidad en la narrativa de viaje, la crónica, la novela, el diario y el testimonio contemporáneos.

