

Pintar la percepción: la mirada oblicua en algunos relatos de Silvina Ocampo

Carolina Maranguello
Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Silvina Ocampo formó parte del grupo de escritores que renovaron el campo literario argentino de fines de la década del treinta, agrupados en torno a la revista *Sur*. Sin embargo, antes de dedicarse plenamente a la escritura de textos literarios, se interesó desde su infancia por la pintura y el dibujo y se formó más tarde en París en los talleres de Giorgio de Chirico y Fernand Léger. Si bien luego abandonó el mundo de la plástica es posible encontrar en su obra la reelaboración de recursos pictóricos aplicados a la escritura así como la mención de pintores y escultores y de algunas de las obras más representativas de la Historia del Arte. Como señalan algunas lecturas críticas, su poética se encuentra atravesada por la impronta de lo visual y el papel que la mirada adquiere en sus relatos es fundamental para comprenderlos. Este trabajo busca explorar el modo en el que la literatura de la autora rechaza el régimen escópico tradicional a partir de la inclusión de miradas pictóricas que complejizan la percepción del mundo narrado. Se intentará analizar su funcionamiento en relación con algunos elementos impresionistas y expresionistas y observar qué tensiones manifiestan en su obra.

Palabras clave

mirada- pintura- escritura- impresionismo- expresionismo

Silvina Ocampo formó parte del grupo de escritores que renovaron el campo literario argentino de fines de la década del treinta, agrupados en torno a la revista *Sur*. Sin embargo, antes de dedicarse plenamente a la escritura de textos literarios, se interesó desde su infancia por la pintura y el dibujo y se formó más tarde en París en los talleres de Giorgio de Chirico y Fernand Léger. A pesar de que luego abandonó el mundo de la plástica es posible establecer relaciones claras entre la pintura y su escritura, ya sea porque se mencionan obras de arte y nombres de artistas reconocidos en sus obras, tanto de la historia del arte mundial como del ámbito local, cuanto que algunos recursos pictóricos son reelaborados en la escritura. Como señalan algunas lecturas críticas,¹ su poética se encuentra atravesada por la impronta de lo visual y el papel que la mirada adquiere en sus relatos es fundamental para comprenderlos. Este trabajo busca explorar el modo en el que la literatura de la autora rechaza el régimen escópico tradicional a partir de la inclusión de miradas pictóricas que complejizan la percepción del mundo narrado.²

¹ Este aspecto fue mencionado principalmente por Adriana Mancini en "Silvina Ocampo: La literatura del dudar del arte"; por Noemí Ulla, en varios de sus trabajos sobre la autora, principalmente en *Encuentros con Silvina Ocampo* y por Matilde Sánchez, en el prólogo a *Las reglas del secreto: Antología*.

² En *La mirada desbordada: El espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico*, María Elena Úbeda Fernández explica que en el régimen escópico tradicional, la visión es el sentido menos corporal y más intelectual de todos y es el que provee una vía de conocimiento seguro, a pesar de que, como observa la autora, dicho sentido sea el modo de aprehensión que permite más estrategias de engaño y manipulación sobre la realidad: "El régimen escópico [...] desmaterializa y descorporaliza la experiencia, anula el resto de los sentidos y empobrece la relación corporal del sujeto con el mundo". (2006: 229). Úbeda

Como explica Jacques Aumont en *La imagen* el arte no sólo “representa” la naturaleza sino que modifica la manera de observarla. Como se intentará demostrar, los momentos en los que irrumpe esta mirada pictórica en los relatos de Ocampo son aquellos que se viven con mayor intensidad por parte de los personajes, o cuyo recuerdo se imprime de un modo más radical.

En este trabajo abordaremos esa mirada a partir de la incorporación de formas de ver más directamente ligadas con algunos movimientos artísticos en particular, como el impresionismo y el expresionismo. Efectivamente, algunas lecturas críticas observan la presencia de estos movimientos en algunos relatos de Ocampo. Noemí Ulla señala en reiteradas ocasiones la aparición de ciertos procedimientos formales vinculados con la estética impresionista.³ También Matilde Sánchez, en el prólogo a *Las reglas del secreto: Antología*, coincide en ubicar los primeros cuentos de Silvina Ocampo en relación con dicha poética. Por otro lado, Adriana Mancini alerta sobre la presencia de una mirada de “tono expresionista” en “El pecado mortal”.

Los vínculos entre el impresionismo pictórico y el literario se encuentran en la génesis misma del movimiento. La mayor parte de los autores que lo abordan remarcan la frecuente y activa interrelación entre las diversas disciplinas artísticas e intentan desentrañar los influjos y correspondencias que hubo entre ellas. Como indica Maurice Gleure en “El impresionismo”, el “punto fundacional” del movimiento puede encontrarse en 1874 en París, cuando se produjo la tan conocida exhibición de pintura en la casa del fotógrafo Nadar en la que se presentaron obras de Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne, entre otros, y particularmente la obra que luego le daría nombre al movimiento, *Impression, soleil levant*, de Monet. Si bien algunos críticos enfatizaron las rupturas que éste realizó en relación con la historia del arte anterior, otros lo entendieron como parte de un proceso mayor del cual el impresionismo no terminó de desprenderse.⁴ Por otro lado, Julio Payró comprende al movimiento como un momento de transición en la Historia del Arte, porque si por un lado se lo pudo considerar como la manifestación extrema de la tradición artística que lo precedió bajo el signo de la pintura renacentista, también preparó el terreno para el surgimiento de la pintura nueva. Según el autor la continuidad con la tradición puede observarse en el impulso que guió las pinturas impresionistas en el afán de representar verídicamente la realidad, que si bien ya se había observado en el naturalismo, adquirió aquí su punto máximo. Lo nuevo, por otro lado, tuvo que ver con la técnica imprevista bajo la cual realizaron su objetivo. Muchos críticos e historiadores del arte también enfatizan el tema de la “visualidad” del movimiento: Oscar Fernández, en el artículo “Notas generales e interdisciplinarias sobre el impresionismo” cita a Camille Mauclair, quien explica que “en vez de pintar los objetos como se ven, se pinta el ver mismo”. (1968: 32). López-Casanova indica que el impresionismo depende de que haya un sujeto modelizado como un “yo de la visión sensitiva” que trata de sorprender una realidad del mundo objetivo en un momento determinado para captar su fugacidad.

Fernández señala que recién a partir del siglo XX, con la crisis de la representación, se puso en cuestionamiento el régimen escópico. Por otro lado, en “Resistencia a la imagen”, Hernández-Navarro también da cuenta de esta crisis del modelo escópico tradicional y subraya la importancia que la “desconfianza en lo visible” tuvo en su resquebrajamiento.

³ En el capítulo que le dedica a Silvina Ocampo incluido en *Capítulo. La historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina, llamado “Silvina Ocampo” y en *Encuentros con Silvina Ocampo* (1982).

⁴ Como se sabe, el primer cambio producido por estos artistas consistió en modificar las formas en las que usualmente se pintaba: sacaron los modelos de las condiciones artificiales del estudio y comenzaron a trabajar a *plain air*, esto enriqueció las concepciones sobre el juego de las luces y las sombras y la modificación que sufrían los colores al aire libre.

El frecuente y estimulante contacto que se mantuvo entre las diversas disciplinas favoreció la ampliación del término “impresionismo” a la literatura. Amado Alonso y Raimundo Lida permiten pensar brevemente la génesis y el desarrollo teórico-crítico del término. En “El concepto lingüístico de impresionismo” (1956) revisan las diversas modulaciones que adquirió a lo largo del tiempo, ya como “estilo”, o como “contenido temático” de una obra, o bien como lenguaje inacabado y fenomenista, y sientan su propia posición al respecto. La hipótesis que sostienen es que el lenguaje es *desimpresionista* porque el pensamiento idiomático siempre aprehende el mundo a partir de ciertas categorías y utiliza para hacerlo la actitud intelectual y la memoria, y no puede basarse en meras sensaciones.

En *Encuentros con Silvina Ocampo*, Noemí Ulla y Ocampo hablan del impresionismo. A la observación de Ulla: “Precisamente muchos de los nombres de los cuentos de *Viaje Olvidado* tienen una sintaxis o una semántica impresionista: ‘El corredor ancho de sol’, ‘Cielo de claraboyas’, ‘Paisaje de trapecios’, ‘La cabeza pegada al vidrio’”, la escritora contesta con ciertas reticencias: “Sí, pero después yo rechacé a Renoir, quise reaccionar contra eso y escribí en contra de eso” (1982b: 38). Como se mencionó más arriba, la crítica se limitó a señalar la presencia de un “tono impresionista” en relación con cuestiones principalmente temáticas, la referencia a la luz del sol en el paisaje y la mención de los valores cromáticos de los elementos. Para analizar también la centralidad de la “visión” e indagar las tensiones que la entrevista deja entrever, se analizarán algunos aspectos de “La siesta en el cedro”, relato incluido en *Viaje Olvidado*, su primer libro publicado.

El relato está atravesado por lo pictórico en múltiples sentidos. A Elena, la niña protagonista, le han prohibido juntarse con su amiga Cecilia, una de las hijas del jardinero, enferma de tisis. Como ocurre en otros relatos aquí también los niños transgreden, de algún modo, las prohibiciones de los adultos y las niñas continúan buscándose para jugar a la hora de la siesta. Elena espía el jardín porque sabe que Cecilia iría a buscarla:

A la hora de la siesta miraba el jardín dormido entre las rendijas de las persianas. Las chicharras cantaban sonidos de estrellas: era en los oídos como en los ojos cuando se ha mirado mucho al sol, de frente, manchas rojas de sol. Veía llegar a Cecilia desde el portón juntando bellotas que parecían pequeñísimas pipas con las cuales fingía fumar [...]. Después de alzar la cabeza insistentemente como si la persiana fuese de vidrio, se acercó corriendo hasta la puerta y tocó el timbre; alguien le abrió y dijo palabras que no se oían. Le entregaban paquetes de dulces y juguetes antes de cerrar la puerta y decirle que Elena no estaba, que Elena tenía dolor de cabeza o estaba resfriada. Pero volvía todos los días juntando coquitos y bellotas, mirando la persiana cerrada detrás de la cual se asomaban los ojos de su amiga. Hasta el día en que no volvió más. (Ocampo 2006: 44)

En este relato, transgredir la ley es *transparentizar*, es volver transparente una superficie opaca para ver aquello que ha sido sustraído de la mirada. El filtro material que debía separar a las niñas confirma o refuerza sus presencias. El “tono” impresionista que la crítica señala en este relato podría explicarse a partir de la conjunción de imágenes integradas en la visión de Elena: la sinestesia que establece una analogía entre los sonidos de las chicharras y las manchas. Dentro de los rasgos del “impresionismo literario” Oscar Fernández menciona la presencia de ilusiones sensoriales, sinestesias y cenestesias así como la utilización, a través de sutiles correspondencias, de terminología tomada a préstamo de la música y la plástica. También Arcadio López-Casanova anota este recurso como uno de los más recurrentes dentro del impresionismo poético y explica que la combinación de la “sinestesia” con el “desplazamiento” puede producir el efecto de visualización sensorial e “irisación visionaria”. Efectivamente, en la descripción de Ocampo, los sonidos intermitentes de las chicharras se desplazan hacia la esfera de lo visual, las manchas rojas. La presencia de la mancha como un elemento compositivo a partir del cual comienza la descripción también podría vincularse con

esa “atmósfera” impresionista señalada por la crítica, así como la sensibilidad agudizada de las niñas, capaces de percibirse mutuamente a pesar de la interferencia material que las separaba. Sin embargo, más allá de la presencia de estos elementos, y teniendo en cuenta los reparos de la crítica hacia la trasposición directa de los recursos del plano plástico al lingüístico, sería posible preguntarse en qué sentido o cómo Ocampo lleva adelante su proyecto de escribir “en contra de” Renoir y el impresionismo.

Una de las posibles respuestas sería pensar que si efectivamente el impresionismo buscaba profundizar las exigencias de verosimilitud que se había impuesto el naturalismo, la estética de Ocampo desarma esa intención y muestra el fracaso de la voluntad realista. En el caso del relato, la descripción con tintes más o menos impresionistas no sólo no agudiza la sensación de “verosimilitud naturalista” sino que contribuye a crear una atmósfera de irrealidad que posibilita la resolución ambigua –o maravillosa- del final, en el que las dos amigas podrán finalmente reencontrarse. Arnold Hauser, por otro lado, explica que en el marco de los diálogos entre el impresionismo pictórico y el literario se puede registrar un desfase entre ambas modalidades: la diferencia fundamental es que el impresionismo en literatura pierde rápidamente su conexión con el naturalismo, el positivismo y el materialismo. Casi desde el principio se convierte en sostén de la reacción idealista y se relaciona más con el esteticismo. El modo en el que Ocampo utiliza ciertos elementos de la estética impresionista manifiesta la distancia indicada por Hauser. Tanto en “Siesta en el cedro” como en “Cielo de claraboyas”, otro de los relatos en los que también se manifiestan elementos de esta estética, la incorporación de una mirada impresionista orada el relativo realismo del relato y facilita el ingreso de lo extraño y el carácter ambiguo o irresuelto del final.

Como se mencionó al comienzo del trabajo, además de esta mirada más ligada con algunos elementos propios del impresionismo, Ocampo incorpora también una mirada expresionista. Mario De Micheli, en “La protesta del expresionismo” indica que la diferencia entre este movimiento de vanguardia y las escuelas anteriores radica en que si para éstos la realidad seguía siendo algo exterior, para el expresionismo era algo que había que vivir desde el interior. Se trataba de hacer presión sobre la realidad para que de ella manara su secreto. “En este hacer presión está el origen típico de la deformación expresionista que se remonta particularmente a Van Gogh y a Munch”. (De Micheli 1979: 91)

Precisamente es esta diferenciación de la que parte Cesar Aira, en su conocido ensayo sobre Roberto Arlt, para distinguir al impresionismo y al expresionismo:

[...] en el primero (impresionismo) es el mundo el que viene al artista, en forma de percepciones; en el segundo, el artista da un paso adelante, se coloca a sí mismo dentro de la materia con la que hará su obra. [...] Una vez realizado el salto, el artista se ve en medio de la materia que en términos más prudentes debería haber tratado de ver a distancia, al mínimo de distancia necesario para poder representarla. La ve demasiado cerca, sin perspectiva, la ve en su alrededor, o mejor dicho ya no ve, sino que la toca, en una situación verdaderamente prenatal, se resuelve en ella...El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos (1993: 55-56).

En “Silvina Ocampo: La literatura del dudar del arte”, Adriana Mancini sugiere que el tono expresionista de “El pecado mortal” se concentraba en la perturbación de la niña frente a la revelación de la escena sexual a la que accede por orden del “Chango” cuando éste le pide que mire por la cerradura. Como explica el relato, en el último piso de su casa se concentraban las tareas de los empleados y allí la mandaban cuando en los pisos de abajo “celebraban” un funeral. El relato comienza tensionando las ideas de pureza y religiosidad a partir de la

vinculación con el despertar del placer sexual que estaba sintiendo el personaje: “Con una flor roja llamada plumerito, que traías del campo los domingos, con el libro de misa de tapas blancas [...], conociste en aquel tiempo el placer –diré– del amor, por no mencionarlo con su nombre técnico”. (Ocampo 2006: 444). Como en otros relatos de la autora, aquí también se oponen diversas formas de mirar: la mirada a distancia y exenta de riesgos practicada por las señoras que en los días de verano se aventuraban en la azotea de la casa, para observar, con largavistas, algún eclipse; la mirada *voyeurística* de la protagonista, que al principio no alcanza a ver “Contiguo al cuarto de juguetes, que era a la vez el cuarto de estudio, estaban las letrinas de los hombres, letrinas que nunca viste sino de lejos, a través de la puerta entreabierta” (2006: 445) y que finalmente comparte con el Chango “Tú lo espías, pero él también terminó por espíarte” (2006: 445) y por último la mirada pictórica y *voyeur*, de “tono expresionista”, que se opone a esa primera mirada distanciada para entrar en contacto con aquello que observa:

No tuviste que agacharte: la cerradura se encontraba a la altura de tus ojos. ¿Qué mujeres degolladas descubrirías? El agujero de la cerradura obra como un lente sobre la imagen vista: los mosaicos relumbraron, un rincón de la pared blanca se iluminó intensamente. Nada más. Un exiguo chiflón hizo volar tu pelo suelto y cerrar tus párpados. Te alejaste de la cerradura, pero la voz de Chango resonó con imperiosa y dulce obscenidad: "Muñeca, mira, mira". Volviste a mirar (2006: 447).

Frente a los largavistas que usaban las señoras apostadas en la azotea, la cerradura/lente de aumento acorta la distancia entre el espectador y la escena observada. El relato de Ocampo muestra el ver, intensificado, de la niña, pero esconde aquello que mira. Sólo ella tiene acceso a la imagen del Chango y es su mirada la que “ilumina” o al menos intensifica la luminosidad de la habitación. Como explicaba Aira, la mirada expresionista se vuelve una *mirada táctil*, el ojo se acerca tanto que llega a tocar al objeto, y el mundo se vuelve opaco y gomoso, se llena de monstruos. El contacto visual y mediado que la niña tiene con el Chango, primero desde la lejanía, a través de la puerta entreabierta del baño, luego más cercano, a partir del dispositivo de la cerradura, deviene luego contacto inmediato, mirada “háptica”. Las imágenes visuales son remplazadas por las sensaciones táctiles, “Las venas de sus manos se hincharon, como de tinta azul. [...] Involuntariamente recorriste con la mirada los detalles de su chaqueta de lustrina, tan áspera sobre tus rodillas” (Ocampo 2006: 447).

La apariencia del hombre también se transforma. Cuando a Chango le encomiendan el cuidado de la niña éste le responde a su madre que mejor no invite a ninguna otra amiga, para evitar que entre las dos hagan más ruido. En ese momento, la voz narradora indica que un “color violeta pasó por sus mejillas” (Ocampo 2006: 446). Esta *disonancia cromática*, interpretada por algunos críticos como uno de los procedimientos propios del impresionismo, podría leerse aquí en relación con el “expresionismo” señalado por Mancini, como un resabio del *fauvismo*. Maurice Gleure en “Van Gogh y el expresionismo” indica que se podría considerar a este movimiento como una de las manifestaciones de lo que denomina el “expresionismo de la forma”, es decir, su aspecto plástico. Como explica Lourdes Cirlot, el *fauvismo* fue considerado el primer movimiento vanguardista y consistió fundamentalmente en proponer un arte no imitativo que subrayaba la importancia de la autonomía entre el color y la forma. El ejemplo paradigmático sería, según Cirlot, *El retrato de madame Matisse*, en el que “el color adquiere [...] un protagonismo absoluto, ya que en lugar de *representar* fielmente la realidad, Matisse opta por pintar a su mujer tal y como él la ve o, mejor aún, tal y como la siente. Se trata, por consiguiente, de presentar sensaciones o vivencias a través del vigor cromático”. (1995: 14). De la misma manera, el color violeta que atraviesa el rostro de Chango, y no el clásico “rojo” que podría señalar vergüenza o nerviosismo, indica la emergencia de otro sentimiento que no termina de ser delimitado y que el desarrollo del relato irá desandando. Luego el rostro del personaje se borra hasta casi resultar desconocido, (“Aquel día la cara de Chango estaba más borrosa que de costumbre”. (2006: 446)) y se vuelve monstruoso no sólo porque ha cometido

un abuso sexual sino porque ha vuelto visible la “monstruosidad” de la niña “Como dos criminales paralelos, tú y Chango estaban unidos por objetos distintos, pero solicitados para idénticos fines”. (2006: 447).

Como pudo observarse, los momentos en los que aparece la “mirada pictórica”, más allá de la adscripción a uno u otro movimiento, son momentos significativos y puntos de transgresión en las historias: se mira lo que no se debería mirar, se mira a través de superficies que obstaculizarían una visión “normal”. Frente al régimen escópico tradicional, Ocampo propone otros modos de mirar, *aprehensivos* y *oblicuos*,⁵ mediante los cuales los personajes entran en contacto con el mundo y transgreden algunas de sus leyes. Si bien los señalamientos de la crítica indican, sin desarrollar exhaustivamente, la presencia de “tonos” impresionistas y expresionistas, se intentó mostrar que los relatos de Ocampo no pueden pensarse como transcripciones literarias de dichas estéticas pictóricas, sino sólo como espacios textuales que integran y reelaboran productivamente algunos matices de las mismas para incorporarlas en una reflexión mayor sobre la mirada, en la que los diversos pliegues culturales y artísticos, mediatizan y complejizan la relación de los sujetos con el mundo.

Fuentes

Ocampo, Silvina (2006). “Cielo de claraboyas”, “Siesta en el cedro” y “El pecado mortal”. *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé.

Bibliografía

- Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Norma.
- ____ (2004). “Silvina Ocampo: la literatura del *dudar del arte*”. Saítta, Sylvia (directora), *El oficio se afirma, Historia crítica de la literatura argentina*, (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires, Emecé.
- Panesi, Jorge (2004). “El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo”. Dossier *Silvina Ocampo. Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, FAHCE-UNLP, n° 10, Año IX: 15-20.
- Sánchez, Matilde (1991). “Prólogos” a *Las reglas del secreto: Antología* (Silvina Ocampo). Buenos Aires, FCE.
- Ulla, Noemí (1982a). “Silvina Ocampo”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.
- ____ (1992). *Inventiones a dos voces*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- ____ (1982b). *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, De Belgrano.
- Sobre pintura y teoría de la imagen:
- Aira, César (1993). “Arlt”, *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Alonso, Amado y Raimundo Lida (1956). “El concepto lingüístico de impresionismo”. (Tr. y notas Amado Alonso; Raimundo Lida) *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, UBA.
- Alonso, Amado (1956). “Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista”. (Tr. y notas Amado Alonso; Raimundo Lida) *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, UBA.
- Cirlot, Lourdes (1995). “El expresionismo”. *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, Labor.
- De Micheli, Mario (1979). “La protesta del expresionismo”. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Fernández, Oscar A. (1968). “Notas generales e interdisciplinarias sobre el impresionismo”, *Estudios literarios e interdisciplinarios*, La Plata, UNLP. FAHCE. Departamento de Letras.

⁵ El término “aprehensivo” fue tomado de “Destrucción del espacio plástico” de Pierre Francastel, en el que el autor explica que el arte moderno, a diferencia de la concepción escenográfica del Renacimiento, sostiene una concepción *aprehensiva* del espacio bajo la cual se vuelven importantes los sentidos y se renueva el modo de pensar el mundo.

Francastel, Pierre (1981). "Destrucción de un espacio plástico", *Sociología del arte*, Buenos Aires, Alianza.

_____ (1979). *El impresionismo*, Buenos Aires, Emecé.

Gleure, Maurice (1965). "El impresionismo" y "El expresionismo", *La pintura moderna*, México, Diana.

Gombrich, E. H. (1999). "Revolución permanente", *La historia del arte*, Buenos Aires, Sudamericana.

Hauser, Arnold (2002). "El impresionismo". *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Tomo II. Buenos Aires, Debate.

Hernández-Navarro, Miguel Á. (2007). "Resistencias a la imagen (Mary Kelly, La balada de la antívisualidad)", *Revista Estudios Visuales. ¿Un diferendo "arte"?*, CENDEAC, 4: 72-97.

http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/miguelhernandez-4-1%20pagina.pdf

Payró, Julio E. (1962). "El impresionismo". *Pintura Moderna (1800-1940)*. Buenos Aires, Editorial Nova.

Ritcher, Elise (1956). "Impresionismo, Expresionismo y gramática". *El impresionismo en el lenguaje*. (Tr. y notas Amado Alonso; Raimundo Lida). Buenos Aires, UBA.

López-Casanova, Arcadio (2010). "El impresionismo poético. Contexto, estructura y sentido de una rama de la tradición simbolista". Raquel Macchiuci (ed.), *Crítica y literatura hispánicas entre dos siglos: Mestizajes genéricos y diálogos*, Madrid, Maia.

Úbeda Fernández, M. Elena (2006). "La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico" (Tesis doctoral), España, Editorial de la Universidad de Granada.