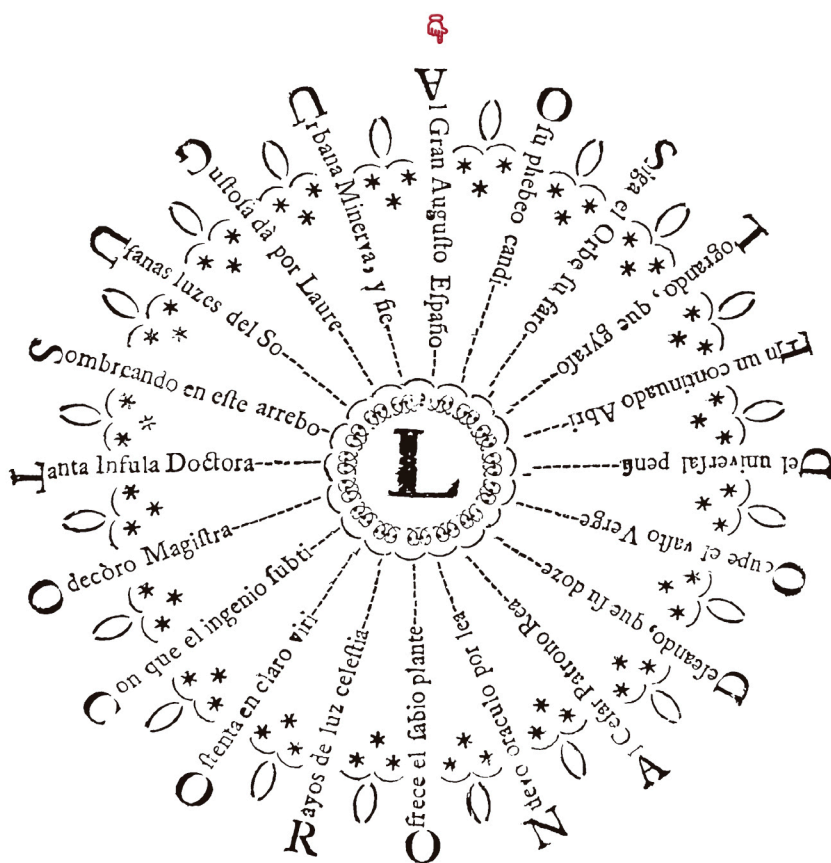


BIBLIOLOGÍA & ICONOTEXTUALIDAD

Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones
entre textos e imágenes

MARINA GARONE GRAVIER Y MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ

EDITORAS



Seminario Interdisciplinario de Bibliología

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**BIBLIOLOGÍA
E ICONOTEXTUALIDAD**
ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS
SOBRE LAS RELACIONES
ENTRE TEXTOS E IMÁGENES

SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO DE BIBLIOLOGÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS

**BIBLIOLOGÍA
E ICONOTEXTUALIDAD**
ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS
SOBRE LAS RELACIONES
ENTRE TEXTOS E IMÁGENES

Marina Garone Gravier
María Andrea Giovine Yáñez
Editoras



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
BIBLIOGRÁFICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2019

801.93

Bibliología e iconotextualidad : estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes / editoras Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez. – Primera edición. – Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2019.

423 páginas : ilustraciones, mapas ; 23 cm. Incluye bibliografías

ISBN: 978-607-30-1422-9

1. Intertextualidad. 2. Literatura comparada. 3. Literatura – Estética. 4. Arte – Historia. 5. Influencia (literaria, artística, etc.) I. Garone Gravier, Marina, editor. II. Giovine, María Andrea, editor. III. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones. Bibliográficas, editor.

Diseño de forros: Marina Garone Gravier y Jorge García Patiño.

Imagen de portada: “Décimas acrósticas y forzadas”, Marina Navarro, en Rodríguez de Arizpe, P.J. *Coloso elocuente que en la solemne aclamación del augusto monarca de las Españas, don Fernando VI (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad y fidelísima gratitud de la Imperial y Pontificia Universidad Mexicana, Atenas del Nuevo Mundo*. México: Nuevo Rezado de Doña María de Ribera, 1748. Imagen tomada del ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.

Primera edición: 2019

D.R. © 2019 Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Biblioteca Nacional / Hemeroteca Nacional

Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria,

Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México

Tel. (55) 5622 6811

www.iib.unam.mx

ISBN: 978-607-30-1422-9

ISBN (ePub): 978-607-30-1583-7

ISBN (PDF): 978-607-30-1586-6

Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes por Universidad Nacional Autónoma de México se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional. Basada en una obra en <http://www.iib.unam.mx>. Permisos más allá del alcance de esta licencia pueden estar disponibles en <http://www.iib.unam.mx>.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

Presentación	11
--------------	----

PRIMERA PARTE

Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias <i>Susana González Aktories</i>	25
--	----

La voz, la figura y la letra: triángulo virtuoso según la teoría de la imagen <i>Fernando Zamora Águila</i>	41
---	----

Los mapas de las naturalezas muertas: écfrafrasis e iconotextualidad <i>Irene Artigas Albarelli</i>	57
---	----

Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos <i>María Andrea Giovine Yáñez</i>	71
---	----

SEGUNDA PARTE

La palabra y la imagen en los códices nahuas <i>Patrick Johansson K.</i>	87
---	----

Retórica de la imagen y la palabra en los códices mayas <i>Erik Velásquez García</i>	115
---	-----

Iconotextualidad en los <i>Proverbios de Séneca</i> traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo: una lectura pragmática de la <i>dispositio</i> <i>Laurette Godinas</i>	131
--	-----

Aproximaciones al estudio de la cultura visual en el libro impreso novohispano <i>Marina Garone Gravier</i>	145
---	-----

TERCERA PARTE

Libros para la clase. Imágenes de historia sagrada y moral en las escuelas de primeras letras de la Ciudad de México (1835-1867) <i>Kenya Bello</i>	181
El álbum y la litografía. Comercio gráfico y sentido cultural de los <i>Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires</i> (Argentina, 1833-1834) <i>Sandra M. Szir</i>	195
Imágenes musicales que seducen. Litografía y música romántica en el México decimonónico <i>María Esther Pérez Salas Cantú</i>	207

CUARTA PARTE

Vivir el paréntesis. Palabra, visualidad y estridentismo <i>Rodrigo Leonardo Trujillo Lara</i>	225
Textos recobrados, imágenes borradas. Raúl González Tuñón del periódico al libro <i>Geraldine Rogers</i>	239
India bonita, <i>flapper</i> de ocasión: narración <i>versus</i> ilustración en la imagen femenina. El caso de “La Novela Semanal” de <i>El Universal Ilustrado</i> <i>Yanna Hadatty Mora</i>	253
José Juan Tablada digital y la génesis de una hiperlectura <i>Rodolfo Mata Sandoval</i>	271

QUINTA PARTE

- Ruptura visual e innovación en la composición tipográfica de la narrativa mexicana (1960-1980)
María José Ramos de Hoyos 299
- Palabras y dibujos. Algunos trazos grotescos en la estética de Juan Emar
Víctor Manuel Osorno Maldonado 317
- Relaciones iconotextuales en la comunicación de los Juegos Olímpicos de 1968
Juan Porras Pulido 329

SEXTA PARTE

- Disecciones semióticas para una narratividad fotográfica
Adrián Reyes Hernández 347
- Desmembrar, reusar y rehusar imágenes y palabras: entre la emblemática renacentista y el *collage* vanguardista
Martín Olmedo Muñoz 365
- Hacia la verbivocovisualidad. Notas sobre un *paideuma* posible desde el concretismo en poesía mexicana
Cinthya García Leyva 381
- Interferencias en la superficie significante. Texto e imagen en la poesía mexicana reciente: los casos de Ricardo Cázares y Carla Faesler
Roberto Cruz Arzabal 391
- Resúmenes curriculares de los autores del volumen 411

PRESENTACIÓN

A MANERA DE ANTECEDENTE

Los textos que conforman el libro que el lector está leyendo tienen varios puntos de conexión. El primero que nos interesa poner en evidencia es que los temas, problemas y casos de estudio que les dan origen acontecen en el espacio bibliográfico: las relaciones entre palabras e imágenes que aquí se presentan y discuten ocurren en libros, revistas, periódicos y pantallas, en impresos sobre papel o en el marco de las publicaciones virtuales. Este hecho —que podría resultar accidental o mera coincidencia para algunos— aproxima los debates que se plantean en estos ensayos a los estudios del libro y la edición, así como al análisis de los variados campos que se intersecan en la creación artística y la publicación de obras escritas. En otras palabras, las reflexiones que convergen en esta compilación nos acercan a algunas de las principales discusiones que se plantean la bibliología y la bibliografía modernas. Sin embargo, para encontrar los antecedentes del estudio de estos temas, es necesario salir de la perspectiva exclusivamente monodisciplinaria para pensar desde el cruce entre diversos campos del saber y, así, mover las fronteras.

Las relaciones iconotextuales, si bien proliferaron de manera exponencial a partir del inicio del siglo xx con las vanguardias históricas, no son de ninguna manera producto del siglo pasado. Su origen se remonta mucho tiempo atrás, a las diversas escrituras ideogramáticas y pictográficas, al igual que a la noción de figurar a través de las palabras, como lo muestran los primeros caligramas de los cuales se tiene noticia, de la autoría de Simias de Rodas y elaborados en el siglo iv a. C. Durante la época colonial, en la cual coexistieron las escrituras pictogramáticas de los códices americanos con la noción de textualidad traída por los españoles, se siguieron explorando las posibilidades

iconotextuales, particularmente en la poesía, a través de diversos juegos visuales que incluían laberintos, anagramas, paromofrones y otras formas poéticas marcadas por el ingenio. Así pues, en pleno florecimiento del barroco mexicano, diversos poetas novohispanos, entre ellos Antonio Rubio, Juan Alcocer, Francisco Ayllón y José Vides, se deleitaban con juegos retórico-visuales, muy en el espíritu de la época.¹

En 1897, cuando Stephane Mallarmé publicó su célebre poema-constelación *Un tiro de dados*, las relaciones entre visualidad y escritura se convirtieron en una discusión central de la creación artística y la puesta en página de un texto, en apuesta conceptual y estética más allá de convenciones de cualquier índole. En el siglo xx, a partir del resurgimiento de la poesía caligramática con Guillaume Apollinaire, de las palabras en libertad de los futuristas italianos, del trabajo teórico y artístico de los poetas concretos y de las propuestas de explorar los límites entre los lenguajes verbal y visual desde diversas trincheras artísticas, las relaciones iconotextuales se intensificaron y diversificaron para englobar una serie de prácticas de escritura, a veces en soportes de muy diversa índole, que generan experiencias estéticas en las que la lectura del texto y de la imagen se efectúa siempre en paralelo.

Sin pretender un relato cronológico exhaustivo de los antecedentes del tema, en el plano internacional puede señalarse el señero trabajo de Meyer Shapiro –historiador del arte y profesor emérito de la Universidad de Columbia– “Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text”, presentado en el simposio Language, Symbol, Reality, que se llevó a cabo en el St. Mary’s College, Indiana, en noviembre de 1970, al que se sumaría más tarde “Scrip in Picture: Semiotics of Visual Language”, texto ofrecido en otro encuentro académico en la Universidad de Pittsburg, en 1976. Ambos ensayos fueron el prelude de *Words, Script and Picture: Semiotics of Visual Language*, publicado póstumamente en 1996.

A eso se añade, a comienzos de los años ochenta del siglo pasado, Roland Barthes, quien señaló que todo, desde una pintura o un objeto

¹ María Andrea Giovine Yáñez, “Poesía e imagen en México: De los caligramas de José Juan Tablada al trabajo de intervención tipográfica de Carlos Amoraes”, *A Contracorriente. Una Revista de Estudios Latinoamericanos* 16, núm. 1 (otoño 2018): 6-36.

cualquiera hasta las prácticas y las personas, podían ser estudiados como “textos”. Esta afirmación, esta lectura del mundo, extendió y ramificó la noción de texto, tanto desde una perspectiva estrictamente semiótica como desde la óptica de los estudios culturales y literarios.

Alrededor de una década después, W. J. T. Mitchell inaugura las primeras páginas de *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación visual y verbal*, donde afirma que “el problema del siglo veintiuno es el problema de la imagen”,² refiriéndose al exponencial aumento del poder de la cultura visual a raíz de la mediatización del mundo.

A pesar de ser conceptos que se han usado durante siglos con acepciones relativamente estables, “texto” e “imagen”, tanto en su sentido estricto como en sus sentidos extendidos, en particular a partir de la segunda mitad del siglo xx, se convirtieron en nociones que fue necesario replantear como coordenadas representacionales. Muy pronto, la reflexión sobre ambos condujo no sólo a plantear sus ámbitos de acción independientes y sus modos de representación específicos, sino sus intersecciones, yuxtaposiciones, coordinaciones y fusiones.

“Palabra e imagen” es el nombre de una distinción ordinaria entre tipos de representación, una forma fácil de dividir, cartografiar y organizar campos de representación. También es el nombre de una especie de tropo cultural básico, lleno de connotaciones que van más allá de sus diferencias meramente formales o estructurales”.³ Pronto, los estudiosos del tema se dieron cuenta de la necesidad de formalizar este fértil terreno de análisis intersemiótico, lo cual dio origen a los “word and image studies” como un área de estudio interdisciplinaria específica y al surgimiento del concepto de “iconotexto”, término acuñado por Peter Wagner en 1996. Con ello tuvieron lugar las fructíferas teorías sobre iconotextualidad que se derivaron naturalmente y que, como lo demuestran los trabajos del propio Wagner,⁴ no se aplican sólo a producciones contemporáneas; son una mirada teórica que permite aproximarse a las muy diversas relaciones que

² W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación visual y verbal*, trad. de Yaiza Hernández (Madrid: Akal, 2009), 10.

³ *Ibid.*, 11.

⁴ Véase, por ejemplo, *Reading Iconotexts: From Swift to the French Revolution* (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).

han establecido los elementos verbales y los elementos visuales como formas de representación distintas a lo largo de la historia. Para Mitchell, “la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes ‘puramente’ visuales o verbales”.⁵

En el ámbito regional latinoamericano –saltando en el tiempo varios años– el tema suscitó el interés de personas y grupos de investigación en México y Argentina. En ese sentido, se puede citar el homenaje que se le rindió en 2002 al doctor José Pascual Buxó, emérito del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (IIB) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que permanece en la memoria impresa: *De palabras, imágenes y símbolos*, obra coordinada por Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas, y publicada por dicho instituto en colaboración con la Coordinación de Humanidades.

Fruto de los intereses de un grupo de investigadores en torno a los ámbitos de la imagen y el libro, se publicó en 2016 *Imagen y cultura impresa. Perspectivas bibliológicas*, coordinado por Marina Garone Gravier, Elke Köppen, Mauricio Sánchez Menchero y coeditado por el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) y el Seminario Interdisciplinario de Bibliología (SIB) del IIB, ambos de la UNAM; el mismo año apareció *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires. 1830–1930*, bajo la coordinación de Sandra M. Szir –también autora de esa obra–, bajo el sello bonaerense Ampersand.

En relación con reuniones académicas y congresos sobre estas temáticas, en 2015 el SIB organizó su tercer encuentro internacional, titulado “De imágenes y palabras. Un recorrido por diversas relaciones iconotextuales a lo largo del tiempo”; en 2016 se llevaron a cabo “The Lettering of Prints. Forms and Functions of Writing in the Printed Image in 16th-Century Europe”, en el Institut National d’Histoire de l’Art (INHA), en París, y “La materialidad de las escri-

⁵ *Ibid.*, 12.

turas: de la paleografía a la tipografía digital”, cuarto congreso del SIB. Otras entidades de la UNAM han planeado encuentros para analizar otros aspectos de la relación imagen-texto. El tema no se agota y, por el contrario, parece cobrar mayor vigencia y auge con el correr del tiempo.

ORGANIZACIÓN INTERNA DEL LIBRO

El libro que aquí presentamos es resultado de la reflexión en torno a varias preguntas: ¿Qué y cómo representamos a través de los textos y las imágenes? ¿Cuáles son los niveles de significación que se generan en las articulaciones entre ambos? ¿Cómo “leemos” un iconotexto? ¿Cuáles son las implicaciones de las fusiones entre la imagen y el texto en distintos géneros, épocas, contextos geográficos, culturales y disciplinares?

La semiótica, la cultura visual, la literatura comparada, los estudios culturales, la historia del arte, las poéticas visuales y, por supuesto, la bibliografía y la bibliología se han ocupado del estudio de las muchas y múltiples relaciones que pueden existir entre la retórica verbal y la retórica visual. Las imágenes y las palabras han estado unidas desde los inicios del arte y de la escritura. Y en esta unión podemos encontrar un repertorio amplísimo de funciones pragmáticas de la imagen con relación al texto o bien del texto en relación con la imagen: detonar, generar, autenticar, reforzar, revelar, comentar, evaluar, contestar, didactizar, ideologizar, adornar.

El arco de contenidos de estas páginas no ha tenido intención de totalidad cronológica, pero se ha procurado reflejar, de la manera más fiel posible, el estado de la cuestión de los estudios y abordajes actuales sobre estas materias en el ámbito regional. Justamente por eso el lector podrá distinguir algunos saltos en la diacronía que, lejos de ser un defecto en la organización del libro, serán los espacios de oportunidad que podrán ser atendidos por otros investigadores en futuras indagaciones. El recorrido que configuran los textos compendiados da cuenta de algunos de los hitos principales en las relaciones entre palabra e imagen, visualidad y escritura. Los veinti-

dós ensayos aquí reunidos, a cargo de académicos pertenecientes a institucionales nacionales e internacionales, permiten trazar un mapa de problemas, preguntas y acercamientos metodológicos en torno a diversos documentos bibliográficos y piezas artísticas, y brindan casos concretos para la reflexión, a través de distintos momentos históricos.

La articulación de los ensayos permite identificar seis grupos: con el primer apartado de cuatro textos teóricos, se marcan las coordenadas básicas para gran parte de las reflexiones del volumen (González Aktories, Zamora Águila, Artigas Albarelli y Giovine Yáñez); el segundo engloba cuatro capítulos de contribuciones que cubren casos lejanos en el tiempo –desde el periodo prehispánico al novohispano, y el antiguo europeo– (Johansson K., Velásquez García, Godinas y Garone Gravier); la tercera sección aborda problemáticas y objetos que ocurrieron en el siglo XIX (Bello, Szir y Pérez Salas); la cuarta se adentra en los casos derivados de la propuesta de la vanguardia y la prensa temprana del siglo XX (Trujillo Lara, Rogers, Hadatty Mora y Mata); el quinto apartado está compuesto por ejemplos de las décadas de los años 60 y 80 del siglo XX (Ramos de Hoyos, Osorno Maldonado y Porrás Pulido) y en el grupo final se propone el análisis de situaciones e interacciones texto-imagen en el entorno fotográfico y en el de las poéticas materiales (Reyes Hernández, Olmedo Muñoz, García Leyva y Cruz Arzabal). A continuación, se profundiza en el contenido de dichas contribuciones.

PRIMERA PARTE

El primer texto, “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias”, escrito por Susana González Aktories, presenta un recorrido por los principales hitos que marcaron el surgimiento de los dos conceptos y áreas de estudio enunciados en el título del capítulo, y cuya historia está entrelazada. En él encontramos también deslindes terminológicos sumamente necesarios para ubicar al lector en el ámbito de las poéti-

cas visuales. Por su parte, Fernando Zamora Águila, en el artículo titulado “La voz, la figura y la letra: triángulo virtuoso según la teoría de la imagen”, sienta las bases esenciales para comprender las relaciones entre palabra e imagen a partir de las principales coordenadas de análisis de la teoría de la imagen. Irene Artigas Albarelli, en “Los mapas de las naturalezas muertas: écfrasis e iconotextualidad”, analiza de qué manera la noción de iconotextualidad entraña una necesaria separación conceptual entre palabras e imágenes y cómo la extensión del término hecha por Peter Wagner para que incluyera a la écfrasis, depende de dicha separación. El concepto de naturaleza muerta funciona en el texto como un puente para ilustrar las presencias que ocurren en las écfrasis. Para cerrar la primera sección de la obra, María Andrea Giovine Yáñez, en “Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos”, realiza una revisión del concepto de iconotextualidad, aplicado a diversos ejemplos de poemas que no se inscriben en papel, sino en otros soportes, a través de los cuales se problematizan los múltiples matices en la interacción entre imágenes y palabras.

SEGUNDA PARTE

Patrick Johansson K., en “La palabra y la imagen en los códices nahuas”, aplica la semiología de la imagen a los códices nahuas y se concentra en las relaciones que se establecen con la palabra en distintos contextos expresivos. Erik Velásquez García, en “Retórica de la imagen y la palabra en los códices mayas”, afirma y demuestra, a través de diversos ejemplos, que la relación entre imágenes pictóricas y textos jeroglíficos en dichos códices puede analizarse desde una perspectiva retórica. En “Iconotextualidad en los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo: una lectura pragmática de la *dispositio*”, Laurette Godinas plantea la posibilidad de ampliar el espectro semántico de la palabra a la serie de fenómenos gráficos que conforman en su conjunto la *dispositio* de los textos, lo cual ejemplifica con un texto medieval de gran difusión, pues su análisis arroja elementos interesantes para la detección de ciertos fe-

nómenos vinculados tanto con el receptor como con la *intentio* de la obra en sus múltiples variantes testimoniales. Marina Garone Gravier, en “Aproximaciones al estudio de la cultura visual en el libro impreso novohispano”, recorre los problemas centrales del estudio de la imagen en el entorno bibliográfico y –tras una crítica a la extracción que habitualmente se ha dado a lo visual de su portador librario– propone abordar el trabajo de la imagen a partir de la historia del libro con una mirada material.

TERCERA PARTE

En “Libros para la clase. Imágenes de historia sagrada y moral en las escuelas de primeras letras de la Ciudad de México (1835-1867)”, Kenya Bello explica cuál fue la presencia de imágenes morales y de historia sagrada en las escuelas de primeras letras de la Ciudad de México, y plantea que la comparación de distintas ediciones de cada uno de los títulos permite captar algunas de las maneras en que los dispositivos visuales dirigidos a los escolares cambiaron durante la primera mitad del siglo XIX. Sandra M. Szir, en “El álbum y la litografía. Comercio gráfico y sentido cultural de los *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (Argentina, 1833-1834)”, plantea que el álbum ilustrado como producto de una historia cultural, las herramientas analíticas de la historia del libro y algunas estrategias interpretativas de la historia del arte permiten cruzar estas hipótesis con otras que observan el álbum como artefacto y a la litografía como medio, y que le otorgan sentido a las modalidades del soporte material, a sus modos de producción y circulación como prácticas históricas que interactúan con la lectura, sus usos y significaciones. María Esther Pérez Salas Cantú, en “Imágenes musicales que seducen. Litografía y música romántica en el México decimonónico”, aborda la estrecha relación que existió entre las portadas litográficas de las partituras del siglo XIX y el romanticismo, al tiempo que analiza el trabajo de los talleres litográficos que incursionaron en la impresión de partituras, tema hasta el momento escasamente abordado.

PRESENTACIÓN

CUARTA PARTE

En “Vivir el paréntesis. Palabra, visualidad y estridentismo”, Rodrigo Trujillo Lara explora la interacción entre verbalidad y visualidad en algunos textos estridentistas. La aproximación se hace tomando como referencia la poesía visual, para explorar un fenómeno de paréntesis conceptual, que suspende la discursividad a través de medios visuales. Geraldine Rogers, en “Textos recobrados, imágenes borradas. Raúl González Tuñón del periódico al libro”, propone reflexionar sobre la “apertura” que trae a la historia literaria la incorporación de las publicaciones periódicas (frente a la centralidad de los libros) y de las imágenes (frente a la exclusividad de los textos); para ello se analizan poemas de Raúl González Tuñón publicados en diarios y revistas de la década de 1930, junto a ilustraciones y fotografías. Yanna Hadatty Mora, en “India bonita, *flapper* de ocasión: narración *versus* ilustración en la imagen femenina. El caso de ‘La Novela Semanal’ de *El Universal Ilustrado*”, afirma que la colección “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado* (1922-1925) ratifica desde su nombre la apuesta por ser leída como un discurso hecho de palabras e imágenes. En este capítulo se revisa el caso concreto de dicha colección y se propone una lectura de un mayor conservadurismo visual frente a uno literario. Rodolfo Mata Sandoval, en “José Juan Tablada digital y la génesis de una hiperlectura”, comparte su experiencia como investigador y como amante de la obra de Tablada en el proceso de remediación y exploración de una obra iconotextual parteaguas en México en plataformas digitales que permiten interacciones dinámicas e hipertextuales.

QUINTA PARTE

María José Ramos de Hoyos, en “Ruptura visual e innovación en la composición tipográfica de la narrativa mexicana (1960-1980)”, describe de manera general la ruptura visual de las convenciones tipográficas en algunas obras de narrativa publicadas en México de 1960 a 1980, considerando tanto sus características principales y sus

PRESENTACIÓN

ejemplos más representativos, como el contexto específico en el que surgió y se desarrolló. El texto resulta en un panorama de procedimientos empleados en la narrativa contemporánea para modificar las convenciones tipográficas, y con ello detonar dispositivos iconotextuales. Víctor Manuel Osorno Maldonado, en “Palabras y dibujos. Algunos trazos grotescos en la estética de Juan Emar”, plantea que, desde sus “Notas de Arte”, textos periodísticos mediante los cuales dio a conocer las ideas vanguardistas en Chile, hasta sus estrafalarias narraciones, cuyo rupturismo provocó un silencio lapidario por parte de los críticos, Juan Emar hace del cruce entre lo visual y lo escrito un soporte para el desarrollo de sus discursos estéticos. El capítulo analiza esta cohabitación de lo visual y lo escrito en las páginas de Emar como un rasgo que hace aún más compleja su propuesta estética. Juan Porras Pulido, en “Relaciones iconotextuales en la comunicación de los Juegos Olímpicos de 1968”, afirma que la comunicación visual de los Juegos Olímpicos de 1968 se desarrolló por medio de diferentes relaciones iconotextuales, las cuales dieron cuenta de intenciones y significados relevantes en el contexto sociopolítico del México de los años sesenta. Porras aborda la relación entre palabra e imagen presente en la “gráfica olímpica” de 1968 y reflexiona sobre cómo el énfasis en alguno de los dos aspectos vinculados suscita determinados efectos e interpretaciones.

SEXTA PARTE

Adrián Reyes Hernández, en “Disecciones semióticas para una narratividad fotográfica”, reflexiona en torno a la narratividad fotográfica, concepto que en sí mismo encierra un sentido iconotextual, y se concentra en dos de sus elementos principales: el espacio y el tiempo diegéticos. Martín Olmedo Muñoz, en “Desmembrar, reusar y rehusar imágenes y palabras: entre la emblemática renacentista y el *collage* vanguardista”, a través del análisis del *collage*, aborda la discusión de reutilizar imágenes para crear nuevos conceptos y formas expresivas a la luz de la iconotextualidad. Cinthya García Leyva, en “Hacia la verbivocovisualidad. Notas sobre un *paideuma* posible des-

de el concretismo en poesía mexicana”, plantea una revisión general de la noción de *paideuma* como una de las estrategias culturales más relevantes del concretismo brasileño, que hizo una recuperación explícita de proyectos artísticos y literarios, figuras autorales, manifiestos y estilos tanto anteriores como contemporáneos, para diseñar una constelación de relaciones artístico-culturales que posibilitaron actualizaciones específicas de su programa. Roberto Cruz Arzabal, en “Interferencias en la superficie significativa. Texto e imagen en la poesía mexicana reciente: los casos de Ricardo Cázares y Carla Faesler”, a partir de la noción de “superficie significativa” de Vilém Flusser, propone leer la página como una superficie significativa producida técnicamente que a su vez contiene otras superficies, las imágenes. La relación entre texto e imagen al interior de la página, que aquí se denomina “interferencia”, pretende describir los vínculos semióticos, más allá de la ilustración o la écfrasis.

ORIGEN Y PERSPECTIVAS FUTURAS

¿Qué nos anima a ofrecer esta obra? Desde su creación en 2012, en el Seminario Interdisciplinario de Bibliología del IIB se ha alentado una serie de discusiones sobre los estudios del libro y la edición, entre los cuales el análisis de las relaciones entre imágenes y textos, en diversos soportes y a través del tiempo, ha sido una temática constante.⁶ Como ejemplo de lo anterior se pueden traer a colación algunas de las sesiones mensuales regulares: “La litografía y las publicaciones ilustradas mexicanas en el siglo XIX” de María Esther Pérez Salas y “Modelos clásicos para la enseñanza. Academia de Bellas Artes de Puebla (siglo XIX)” de Mercedes Isabel Salomón Salazar, ambas del 2013; “Imagen y cultura tipográfica tapatía (siglo XIX). Notas para el análisis de un caso regional y local” de María Pilar Gutiérrez Lorenzo, en 2014; “Los libros ilustrados de la colección Tezontle” de Freja Ininna Cervantes Becerril y “Tras el

⁶ Una relación completa de las actividades del Seminario se puede encontrar en la dirección electrónica www.sib.iib.unam.mx.

rastros de los lectores en publicaciones digitales” de Élika Ortega Guzmán, las dos en 2015.

Al trabajo periódico del Seminario se han sumado mesas redondas con temática afin, como “Aproximaciones al estudio del grabado durante el periodo del libro antiguo” (Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, enero de 2016), “La edición mexicana en el siglo xx: materialidad y virtualidad” (El Colegio Mexiquense, Toluca, octubre de 2016) y el curso “Identificación y catalogación de técnicas de grabado en el libro antiguo” (Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, agosto de 2016). Por último, algunas de las líneas de investigación de las editoras de esta obra se refieren precisamente a los vínculos entre palabras e imágenes: Materialidad, cultura escrita y cultura visual latinoamericanas, de la doctora Garone Gravier, y Poéticas visuales, iconotextualidad e intermedialidad, de la doctora Giovine Yáñez.

Los datos anteriores son evidencia clara de que *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes* da continuidad al diálogo que hemos impulsado en el SIB-IIB-UNAM desde su origen y que se suma de manera natural a algunas de las temáticas atendidas en este espacio académico de la Universidad Nacional Autónoma de México. Esperamos que el lector encuentre asideros teóricos y ejemplos prácticos de las confluencias entre palabras e imágenes a lo largo de la historia, y que el presente volumen logre representar una modesta contribución al campo de los estudios iconotextuales e intermediales de América Latina.

Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez

Seminario Interdisciplinario de Bibliología
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

PRIMERA PARTE

ICONOTEXTUALIDAD E INTERMEDIALIDAD COMO COORDENADAS PARA EL ESTUDIO DE LAS MATERIALIDADES LITERARIAS

Susana González Aktories

Colegio de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades

Desde la teoría literaria, tal como se ha practicado en el último medio siglo, analizar la literatura ha implicado cada vez más considerar sus qués (el contenido) en estrecha relación con sus cómo (la forma). Se puede tomar, por ejemplo, el género lírico, que se originó en el marco de la oralidad, pero que ha encontrado un terreno fértil también en la materialidad física de la escritura: ahí esos cómo ya no sólo se limitan a aspectos retóricos y sonoros que toman en cuenta el ritmo, el metro y la forma estrófica, sino que apelan a otros factores de igual relevancia y significación, entre los que se encuentra la representación visual. Esta perspectiva se enfoca en características como la puesta en página —a partir de la dimensión gráfica y plástica que el texto pueda adoptar—, pasando por la inclusión de dibujos, fotografías y *collages* como parte del tejido poético, hasta la sustitución parcial o total del componente verbal por la representación gráfica. La imagen puede así adoptar muy diversos sentidos y funciones en el discurso poético. Hablamos de poesía caligramática, poesía ideogramática, poesía optofonética, poesía visual, poesía semiótica, poesía concreta, poesía verbivocovisual y, si sumamos los nuevos soportes, de poesía hologramática o poesía transmedia. Son éstos algunos ejemplos en los que imagen y palabra colaboran, se yuxtaponen, se relevan, en un fascinante y fructífero diálogo. Y este diálogo se multiplica si se consideran otros significados que se dan al hablar de imagen en poesía, como cuando se alude a la imagen poética en un plano meramen-

te conceptual y abstracto o a una imagen sonora derivada de la materialidad oral, que implica un plano más emotivo.

A partir de una orientación comparatista, específicamente la que se centra en la relación de la literatura con otras artes y que se ha consolidado en el último medio siglo como un área de estudio específica, se han desarrollado herramientas útiles en el marco de la intermedialidad y la iconotextualidad. Procurar una definición de estas nociones es entrar en el centro de una reflexión y de un debate que tiene muchos matices y que, por ende, no ofrece resultados unívocos.

Para el caso de la intermedialidad, cabe recordar los motivos que hubo hacia finales del siglo xx para el desplazamiento de lo que originalmente fue considerado un enfoque estético “entre-artes” hacia uno más semiótico y pragmático, “entre medios”, que involucraba la propia materialidad del discurso como un elemento signifiante de las obras.¹ Ello debido a que hablar de “artes” implicaba una valoración de lo que era o no posible considerar arte y porque cada vez se hacía más difícil la tarea de trazar límites claros entre un lenguaje artístico y otro, cuando era evidente que estos se intercambiaban y fusionaban precisamente en zonas o umbrales en esencia permeables, móviles y que constituían no ya una línea, sino todo un territorio. Además, con este desplazamiento se buscó no caer en paradigmas

¹ A propósito del concepto de “intertextualidad”, vale aquí referir a las reflexiones que sobre la relación entre artes plantearon en sus respectivos estudios introductorios Heinrich Plett, ed., en *Intertextuality* (Berlín y Nueva York: De Gruyter, 1991) y Peter Wagner, ed., en *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlín y Nueva York: De Gruyter, 1996), y recientemente a los artículos de Vassilena Kolarova: “The Interartistic Phenomenon as an Intermedial Structure in the Arts”, *Applied Semiotics 7/Sémiotique Appliquée* 7, núm. 20 (19 de febrero de 2008): 15-28, <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No20/Article2en.html>, y “The Interartistic Phenomenon”, en *Form and Symmetry: Art and Science, Buenos Aires Congress 2007*, ed. de Peter G. Martinson y Pascal G. Michelucci (Buenos Aires: Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina / ISIS- Symmetry Faculty of Architecture, Design and Urban Studies, 2007), 284-287, breve texto publicado en las memorias del congreso Form and Symmetry: Art and Science (Buenos Aires, 2007), que ofrece una metodología para el estudio de las relaciones interartísticas y, a su vez, retoma el concepto de “interartisticidad” (*interartiality*) propuesto por Walter Moser de la Universidad de Ottawa en la conferencia que dictó bajo el título “Interartiality: Contribution to an Archeology of Intermediality”, en 2003, en el marco del IV coloquio internacional del Center for the Research on Intermediality de la Universidad de Montreal.

heredados de la estética y en continuar suscribiendo opiniones como las de Gotthold Ephiam Lessing, expresadas en su connotado ensayo titulado *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía* (1766), en el cual se distinguía esencialmente entre artes temporales, a las que pertenecía la literatura, y las artes espaciales, a las cuales se asociaba con la plástica. A estas apreciaciones se suman aquellas clásicas fórmulas que se encargaron de nutrir el debate acerca de la posible supremacía de unas artes sobre otras.²

En décadas recientes, se ha comenzado a matizar y relativizar esas categorizaciones evidenciando que ambas artes pueden ser equivalentes y que comparten coordenadas espacio-temporales, aunque bajo paradigmas distintos. Así, se ha reconocido cada vez más la pertinencia del estudio de imagen y verbo como dos lenguajes que se encuentran en diálogo, que a menudo establecen un intercambio y que son capaces de fusionarse en un mismo discurso.

En el panorama de estudios comparatistas, específicamente entre la literatura y la imagen, investigadores de distintas latitudes que se preocupaban por analizar estas relaciones vieron la necesidad de trabajarlas de forma más sistemática y pormenorizada, y se organizaron por primera vez en los años ochenta para compartir sus experiencias y sus modelos, así como las herramientas a las que recurrían para desentrañar estas relaciones. Esto llevó a que en 1987 se fundara la International Association of Word and Image Studies (IAWIS, por sus siglas en inglés), y en francés bajo el nombre de Association Internationale pour l'Etude des Rapports entre Texte et Image (AIERTI), como consecuencia natural de la First International Conference on Word and Image, celebrada en Ámsterdam en abril de ese mismo año.

Más de treinta años han pasado desde entonces. La asociación se ha consolidado, convoca a encuentros internacionales cada tres años y genera publicaciones que se han vuelto referenciales en este cam-

² Como ejemplo cabe recordar la célebre fórmula latina “Ut pictura poesis” de Horacio en su *Ars poética* o el símil que crea el griego Simónides de Ceos al referirse a la poesía como “pintura que habla”, mientras que consideraba la pintura “poesía muda/silenciosa”. Asimismo, Leonardo da Vinci, en un texto escrito en los tempranos años del siglo XVI y conocido como *Il Paragone*, consideraba a la poesía como “pintura ciega”.

po.³ Esas tres décadas han bastado, además, para mostrar que los enfoques no sólo han tendido a multiplicarse, sino que también han ganado en profundidad y especificidad reflexiva. Tampoco es casual que varios de los pioneros en esta área, como James Heffernan, Claus Clüver, W. J. T. Mitchell o Wendy Steiner se vieran en la necesidad de ampliar sus miras: más allá de las áreas disciplinares de la plástica y de la literatura, también entraron en contacto con investigadores agrupados en asociaciones similares, como la International Association of Word and Music Studies, la cual surgió en 1997 en condiciones similares y por razones análogas a las de la IAWIS. Se reconoció entonces que los problemas que enfrentaban en esta exploración sobre la interacción de formas artísticas eran equiparables o aun homologables. Así, abordaron las preguntas que podrían ser compartidas, con lo cual determinaron que los fenómenos no eran exclusivos de un área disciplinar y que no se trataba sólo de definir el grado de parentela entre las artes, sino las formas en las que éstas tienden a dialogar, a intercambiarse e incluso a fusionarse. La palabra, puesta en relación con otros lenguajes, como el plástico o el sonoro, invitaba a replantearse el “término paraguas” que incluyera la paleta de “problemas” o niveles de vinculación. Ante el referido escepticismo de cara a la valoración estética (“entre-artes”), y en consonancia con otros estudios que se realizaban en paralelo en el terreno del cine y que consideraban la tecnología y los medios de comunicación como parte de sus preocupaciones, se ofreció como una alternativa la etiqueta “intermedialidad”.

Desde finales del siglo xx a la fecha han florecido estos enfoques incluyentes, debido en su mayoría a estudiosos provenientes de universidades tanto escandinavas como de Europa central (destacan las de Alemania, Austria y Bélgica), así como las de Canadá y EUA.⁴ Clüver, por ejemplo, atribuye al Department of Cultural Sciences de la Universidad de Lund en Suecia, fundado por Hans Lund en 2001, parte de las investigaciones clave en los estudios intermedia-

³ Para obtener más información, consultar el sitio web de la asociación: <http://iawis.org>.

⁴ La lista de nombres sería muy amplia, pero vale la pena mencionar, además de aquellos que han sido referidos en este artículo, a investigadores que han destacado en este campo, como Peter Zima, Jens Schröter, Jürgen Müller, Yvonne Spielmann, André Gaudreault y Silvestra Marinello.

les.⁵ Reconoce además como antecedentes los esfuerzos emprendidos por la Nordic Society for Intermedial Studies y la Nordic Society for Interarts Studies, que luego derivaron en la International Society for Intermedial Studies (ISIE), fundada en 1996 y auspiciada por la Universidad de Linneaus, Suecia. En Austria, por su parte, surge en 2008 el Centre for Intermediality Studies (CIS) en la Universidad de Graz. Una asociación equivalente a las mencionadas, pero en el continente americano, es el Centre de Recherche Sur l'Intermédialité de la Universidad de Montreal, Canadá, creado también en 1996. Con un especial interés en el vertiginoso relevo tecnológico y las implicaciones que ello tiene para los discursos artísticos (en especial los cinematográficos), este centro es el primero en su tipo en su país, capaz de aglutinar a investigadores de diversas universidades. En los EUA se volvieron referencia en esta materia la Universidad de Chicago, la Universidad de Nueva York y la Universidad de Indiana en Bloomington. En Latinoamérica puede destacarse sobre todo el papel de la Universidad de São Paulo, Brasil, en la cual los estudios han derivado de la aproximación a la poesía concreta y a las relaciones de la literatura con el séptimo arte. No obstante, en el continente americano aún no se ha replicado el formato de asociaciones como las mencionadas.

Para los pioneros y fundadores de organizaciones como la International Association of Word and Image Studies, la proliferación de espacios destinados a la investigación intermedial significó sumar nuevos interlocutores, cuestionar su área de estudio desde perspectivas antes no consideradas y mediante herramientas y marcos teóricos novedosos en una rica y plural coexistencia de núcleos de trabajo.

*

Por supuesto, hubo quienes tuvieron inquietudes en torno a las formas de relación y a las funciones que cumplen imagen y palabra an-

⁵ Claus Clüver, "Intermediality and Interarts Studies", en *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, ed. de Jens Arvidson *et al.* (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 20.

tes de que surgieran estos grupos de investigación. Como ejemplo de una orientación semiótico-retórica, cabe recordar el ensayo de Roland Barthes “Rhétorique de l’image”.⁶ En una frecuencia similar estaban las preocupaciones del Grupo μ ,⁷ que en 1992 publicaría el fundamental *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l’image*.⁸ Parte de sus frutos –a propósito de los fenómenos poéticos comentados al inicio de este artículo– también se verían en el ensayo “Retórica de las vanguardias”, que presenta un análisis y una sistematización muy sugerentes sobre las relaciones imagen-palabra establecidas a partir de las diversas poéticas vanguardistas.⁹

Desde un enfoque que incidiría sobre todo en las teorías de la comunicación, hay que evocar las reflexiones del canadiense Marshall McLuhan plasmadas en *The Medium is the Message. An Inventory of Effects* y en *Verbi-Voco-Visual Explorations*, ambos libros editados en 1967. Hay que recordar, también de esos años, el breve pero provocador ensayo “Synesthesia and Intersenses: Intermedia” del polifacético artista norteamericano Dick Higgins, del grupo Fluxus, que fue publicado por primera vez en 1965 y reeditado con comentarios por el mismo autor casi dos décadas después, en 1981. Luego continuaría con la gráfica “Intermedia chart”, desarrollada y editada a partir de ahí en 1995,¹⁰ la cual explica, a través de una serie de círculos configurados bajo el principio de la teoría de conjuntos, el fenómeno de confluencia, interdisciplinariedad y cruce de medios en ciertas manifestaciones artísticas que incluyen la imagen y la palabra, y que

⁶ Roland Barthes, “Rhétorique de l’image”, *Communications* 4, núm. 1 (1964): 40-51.

⁷ Grupo de estudiosos que desde 1967 se reunió para realizar trabajos interdisciplinarios que partían de la semiótica y la retórica, con preocupaciones que relacionaban el lenguaje verbal y el visual. Estaba integrado por Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg y Philippe Minguet, entre otros, quienes han seguido trabajando estos temas hasta la actualidad.

⁸ La versión en español de este libro apareció bajo el título *Tratado del signo visual* (Madrid: Cátedra, 1993).

⁹ Además de este capítulo, vale la pena mencionar “Las metataxas en la poesía concreta”, ambos publicados por el Grupo μ en *Figuras, conocimiento, cultura, ensayos retóricos*, trad. de Luisa Puig (México: UNAM, IIF, 2003), 81-160.

¹⁰ Cfr. Dick Higgins y Hannah Higgins, “Intermedia”, *Leonardo* 34, núm. 1 (2001): 49-54, <https://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>.

surgieron en la segunda mitad del siglo xx.¹¹ Llama la atención que algunos de los campos están marcados con un signo de interrogación, en alusión a las inagotables áreas de influencia que pueden participar. Como comenta su hija, Hanna Higgins, se trata de una gráfica que no atiende a un centro, sino que tiene la voluntad de ser flexible, lúdica y estar abierta a los cambios y transformaciones culturales.¹²

En su ensayo, el artista argumentaba que gran parte de la obra producida en ese entonces se realizaba entre medios, por lo que el concepto de la separación entre éstos –idea heredada del Renacimiento– no tenía tanta pertinencia. En la revisión y comentario efectuados en 1981, Higgins aclara que tomó prestado el término “intermedialidad” de Samuel Taylor Coleridge, quien lo utilizó en 1812, pero que en este nuevo contexto se refería a poemas concretos, *happenings*, *sound poetry*, entre otras manifestaciones en boga durante la segunda mitad del siglo xx, particularmente aquellas practicadas por el grupo Fluxus, pues consideraba que esta noción podría ser útil aquí. Sin embargo, reconoce: “the term shortly acquired a life of its own, as I had hoped. In no way was it my private property. It was picked up, used and misused, often by confusion with the term ‘mixed media’”.¹³ Enseguida aclara que bajo el concepto de “mixed media” todavía se distinguía un medio del otro, mientras que en los discursos “intermedia” el elemento visual aparecía ya fusionado conceptualmente con las palabras. Es notorio que para demostrar esta tendencia Higgins privilegia, entre las diversas manifestaciones, las que se refieren al campo poético, resaltando ante todo la poesía concreta y la poesía visual.¹⁴ Para él la noción de intermedialidad no invitaba a pensar dogmáticamente, sino a reconocer cómo los campos se tocan. Así, es muy claro respecto a la función que considera

¹¹ Se mencionan por ejemplo la poesía concreta, el *mail art*, la poesía visiva, el *performance art*, los *happenings*, el arte conceptual y los poemas-objeto, entre otros. *Ibid.*

¹² Hannah Higgins, apéndice a *ibid.*

¹³ En español: “el término en poco tiempo adquirió vida propia, como había esperado. De ninguna manera era de mi propiedad privada. Fue retomado, usado y mal empleado, a menudo al confundirse con el término de ‘mixed media’”, *ibid.*, 53. Traducción propia.

¹⁴ *Ibid.*, 52.

que tiene este campo de acción en la praxis artística: “There was and could be no intermedial movement. Intermediality has always been a possibility since the most ancient times”.¹⁵

Los acercamientos teóricos apoyados en la gráfica de Higgins confirman que ni la intermedialidad se plantea como un dogma ni las relaciones entre artes se dan de forma exclusivamente binaria, sino que responden a procesos muchas veces más complejos y múltiples. Por la elección de los campos de acción que se intersecan, se reconoce además que el enfoque no está sólo en la obra como objeto, sino también en su proceso, en esa fusión de discursos como un acto creativo, performativo. Esto valdría también para los tipos de poesía referidos desde el inicio del presente ensayo.

*

¿Qué implicaciones tiene la perspectiva intermedial para la reflexión teórica y el análisis de palabra e imagen, y dónde se ubica la iconotextualidad en este panorama? Ya no desde las experiencias prácticas de Higgins, sino regresando a la teoría, Irina O. Rajewsky, investigadora de la Universidad Libre de Berlín, miembro asesor de la ISIE y del CIS, en su libro *Intermedialität*¹⁶ habla de conceptos como el *crossover*, la hibridación y la contaminación de discursos, que se comienzan a considerar —a partir de los años 90— sinónimos de intermedialidad, en tanto resaltan fenómenos, ya sea en constante transformación o migración (*Wanderphenomene*) o que se encuentran en el cruce de fronteras, y que en ese proceso generan interferencias mediales en distintos niveles y de diversas maneras: por correspondencia, complementariedad, intercambio o por fusión.

Un intento similar de categorización fue realizado por Hans Lund en su compilación editada en el mismo año que el estudio de Rajewsky, titulada *Intermedialidad: palabra, imagen y sonido en interacción*, pero esquematizando tres formas fundamentales de relación

¹⁵ En español: “No hubo ni pudo haber ningún movimiento intremedial. La intermedialidad siempre ha sido una posibilidad desde los tiempos más remotos”, *ibid.* Traducción propia.

¹⁶ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität* (Tubinga: A. Francke, 2002).

intermedial: por combinación (ya sea de interferencia o coexistencia), por integración y transformación.¹⁷ En la revisión que hace de la teoría intermedial Rajewsky advierte acerca de la problemática definición que implica la noción de “medio”, dado que puede implicar confluencias y transposiciones de muy distinto tipo al momento de llevar un discurso de un medio a otro. Bajo un planteamiento análogo al de Lund, aunque empleando términos ligeramente diferentes, también se refiere a las tres formas en las que ocurre el proceso de relación intermedial: por cambio –bajo denominaciones como “*Medienwechsel, Medientransfer*” (cambio o transferencia de medios) y “*mediale Transformationen*” (transformaciones mediales)–, por combinación o por fusión de medios (recuperando para ello la etiqueta de *mixed media*). Todo ello conlleva, a su vez, implicaciones sutiles pero significativas en el uso de los distintos prefijos: inter-, poli-, multi- y trans- medialidad.¹⁸

¹⁷ Dicho esquema puede consultarse en su versión en inglés en el prefacio elaborado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, editores del libro *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), 15.

¹⁸ Rajewsky, *Intermedialität*, 6. De la misma autora, cabe citar el siguiente pasaje: “From its beginnings, ‘intermediality’ has served as an umbrella-term. A variety of critical approaches make use of the concept, the specific object of these approaches is each time defined differently, and each time intermediality is associated with different attributes and delimitations. The specific objectives pursued by different disciplines (*e.g.* media studies, literary studies, sociology, film studies, art history) in conducting intermedial research vary considerably. In addition, a host of related terms has surfaced in the discourse about intermediality which are themselves defined and used in a variety of ways (*e.g.* multimediality, plurimediality, crossmediality, infra-mediality, media-convergence, media-integration, media-fusion, hybridization, and so forth). More recently, researchers have begun to formally specify their particular conception of intermediality through such epithets as transformational, discursive, synthetic, formal, transmedial, ontological, or genealogical intermediality, primary and secondary intermediality, or so-called intermedial figuration”. En español: “Desde sus inicios, la ‘intermedialidad’ se ve asociada a diferentes atributos y delimitaciones. Los objetivos específicos que persiguen las diversas disciplinas (por ejemplo los *media studies*, los estudios literarios, la sociología, los estudios de cine, la historia del arte) al realizar investigaciones intermediales varían considerablemente. Además, ha emergido en el discurso sobre la intermedialidad una serie de términos relacionados, que son en sí mismos definidos y empleados de muy variadas maneras (por ejemplo, multimedialidad, plurimedialidad, *crossmediality*, inframedialidad, convergencia medial, integración medial, fusión de medios, hibridación, entre otros). Recientemente, los investigadores han comenzado a de-

Por lo anterior, tampoco asombra que Werner Wolf, catedrático de la Universidad de Graz, considere confusa –más allá de estos prefijos– la noción misma de medio, y la idea de intermedialidad como “todavía vaga”.¹⁹ A su vez, la profesora de la Universidad de Roma Maddalena Pennacchia Punzi explica que otro de los motivos para tal dificultad terminológica es que los medios mismos se han vuelto “nomádicos”, lo cual ha sido reforzado con el paso de lo analógico a lo digital, por lo que necesariamente alude a un intercambio de medios antiguos y nuevos.²⁰

Más allá de que aún no se está de acuerdo en qué implica cada uno de los términos que hablan de las relaciones artísticas como mediales ni de si la intermedialidad es o no una de sus variantes, en las que la materia (literaria u otra) está en tránsito entre un medio y otro, la idea de intermedialidad se ha vuelto –retomando a Rajewsky– ese “término paraguas”²¹ para una rama de la comparatística, el cual no sólo se ha puesto de moda, sino que ha apuntado a un tipo

terminar formalmente sus concepciones particulares sobre la intermedialidad por medio de epítetos tales como intermedialidad transformacional, discursiva, sintética, formal, transmedial, ontológica o genealógica, intermedialidad primaria o secundaria, o la llamada figuración intermedial”, Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, núm. 6 (otoño de 2005): 44, http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. Traducción propia.

¹⁹ Werner Wolf, *Metareference across Media. Theory and Case Studies* (Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2009), 13. En otro contexto, explica: “‘Intermedial’ and ‘intermediality’, a term constructed in analogy to ‘intertextuality’ as the best-known ‘intersemiotic’ phenomenon to date, clearly has something to do with relations between media, just as ‘intertextuality’ designates certain relations between (verbal) texts. Unfortunately, in current usage the basic term ‘medium’ is perhaps vaguer than ‘text’”. En español: “‘Intermedial’ e ‘intermedialidad’, términos construidos en analogía con el de ‘intertextualidad’, a la fecha los más conocidos fenómenos ‘intersemióticos’, claramente tienen algo que ver con las relaciones entre medios, así como la ‘intertextualidad’ designa ciertas relaciones (verbales) entre textos. Desafortunadamente, en el uso actual el término básico de ‘medio’ es quizá más vago que el de ‘texto’”, Wolf, “‘Intermediality’: Definition, Typology, Related Terms”, en *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (Ámsterdam y Atlanta: Rodopi, 1999), 35. Traducción propia.

²⁰ Maddalena Pennacchia Punzi, ed., “Literary Intermediality: An Introduction”, en *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit* (Berna: Peter Lang, 2007), 11-12.

²¹ Rajewsky, *Intermedialität*, 6.

de conciencia interdisciplinar bajo nuevos paradigmas y formas alternativas que permiten acercarse a la literatura puesta en relación con otras artes.

La intermedialidad parece ahora el término más apropiado para muchos investigadores, pero son conscientes de lo problemático que resulta dicha definición, pues más allá de lo hasta aquí señalado la idea de medio también fue entendida, entre otros por McLuhan, como “extensión del hombre” y, por ende, como herramienta o instrumento –desde el papel y la pluma hasta artefactos más sofisticados, electrónicos o digitales–, además de que también se tiene la acepción de “medio” como vía, por ejemplo, cuando hablamos del lenguaje como medio de expresión para el mundo de las ideas o el cuerpo mismo, o la voz como medio o expresión de las voluntades humanas.²² También está la idea de medio como espacio de comunicación y espacio social: desde entender el término en su sentido más abstracto, como medio cultural, hasta su sentido más funcional y tecnológico, surgido sobre todo en el seno de artes visuales más jóvenes, como el cine, y que debido al desarrollo técnico se asoció con la transmisión “masiva”, que involucra procesos particulares de producción, transmisión, recepción. “Medio” también puede ser entendido en relación con el tipo de lenguaje usado y la tradición que lo configura, como el medio de la literatura o el medio de la pintura.

*

Cuando hablamos de las relaciones texto-imagen, la perspectiva intermedial exige además otra precisión: ¿qué es una imagen? W. J. T. Mitchell, en su ensayo que lleva por título precisamente esa pregunta,²³ habla de distintos tipos de imágenes, entre los que incluye la imagen sonora. Puede ser además una construcción física o mental, que involucra múltiples experiencias sensoriales (una *interestesia*,

²² *Cfr.* Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, 30.

²³ W. J. T. Mitchell, “What Is an Image?”, *New Literary History* 15, núm. 3 (primavera de 1984): 503-537, http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell_whatisanimage.pdf.

como diría Herman Parret).²⁴ La imagen se relaciona asimismo con la idea de representación en términos de recodificación o reescritura, lo que a su vez implica un reconocimiento. Pero este proceso de representación, en tanto social y culturalmente codificado, ha variado en los distintos momentos de la historia.

Si observamos estas ideas generales sobre la imagen desde la perspectiva intermedial que se refiere a la iconotextualidad, podemos reconocer que comenzaron a ocupar a los teóricos desde aquellos años ochenta a los que hemos hecho referencia. Algunos separaban las dos nociones por un guión (icono-textualidad), para distinguir sus lenguajes semióticos, otros, en cambio, la consideraban una unidad que se daba mediante un vínculo tan estrecho que igualmente valía fundir el término. En cualquier caso, estaban conscientes de que había que profundizar en sus intenciones y funciones, tan variadas como multietratificadas. Entendido además en tanto extensión de la intertextualidad, el iconotexto permitía revelar relaciones intermediales desde su combinación, integración y mutua transformación. Los acercamientos más recientes que abordan dichas relaciones confirman incluso la posibilidad de considerar el iconotexto como una “interfaz”, es decir, un “dispositivo” que permite transformar los signos generados en un lenguaje, y con cierto mecanismo, en unos, cuyo sentido es comprensible en otro lenguaje o aparato.

Leo Hoek tradujo en 1995 las funciones y características iconotextuales –previamente desarrolladas por Clüver– desde una perspectiva intermedial a un esquema bastante sintético y legible. Eric Vos, por su parte, había desarrollado también una gráfica basada en las ideas de Clüver. Fue este último quien, revisando y sintetizando ambas, las integró para finalmente publicarlas en la introducción que hizo al compendio colectivo *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, de 2007.²⁵ Este esquema se refiere a los principales tipos de relación texto-imagen y a los procesos de los que estas relaciones participan, ya sean transmediales: por transposición,

²⁴ Herman Parret, en su libro *Épiphanies de la présence* (Limoges: Pulim, 2006), dedica el tercer capítulo a la construcción semiótica de este tipo de “presencias de lo sensible”.

²⁵ Cfr. Arvidson *et al.*, *Changing Borders*, 26. Básicamente insertó entre corchetes los términos de Hoek en francés al esquema de Vos.

como ocurre con la écfrasis o la crítica de arte, los cuales pueden representar o comentar verbalmente una representación visual; multimedia: por yuxtaposición, en la que los lenguajes todavía se distinguen, como pasa en la imagen y texto de un libro ilustrado; *mixed media*: por combinación, en la que hay una codependencia, como en el comic; o intermediales: entendida como una categoría que se interesa por la fusión de lenguajes, como ocurre en la poesía visual, caligramática o concreta.

Si bien la tabla no pretende resolver dudas específicas ni apunta a identidades excluyentes, ya que un poema podría participar de varias de estas funciones, sí ofrece coordenadas útiles que esclarecen algo sobre las fuerzas en juego entre imagen y texto. Se mantienen, sin embargo, muchas interrogantes, por ejemplo: en casos en los que una imagen, digamos, la de una partitura musical —que por su parte tiene la función de servir de notación e instructivo para una interpretación musical— se plantea como un poema, ¿la imagen se convierte, entonces, en su propia potencia sugestiva a nivel conceptual?... el lenguaje musical, plasmado en grafía notacional ¿acaso no se vuelve más que un símbolo visual en este contexto, uno que quiere ser interpretado como una totalidad gráfica más que como instructivo legible de solfeo y uno que, sin revelarnos cómo suena, apela a nuestra sensibilidad sonora?. Y ¿qué dice todo esto de lo poético?, pensando en fotografías que sustituyen por entero a un “poema”, por ejemplo, entre los concretistas ¿qué es lo que la imagen visual quiere revelar del sentido poético? Evidentemente estos casos no sólo cuestionan la relación texto-imagen, sino también obligan a considerar aspectos de su materialidad: ¿en qué soporte aparecen?, ¿cómo se comportan texto e imagen en la puesta en página y a lo largo del dispositivo que llamamos libro?, ¿qué ocurre cuando se presentan en un soporte distinto al del papel? o, incluso, ¿cómo desde el papel invitan a pensar en una dimensión y materialidad que puede ser sonora?

Más allá de encontrar respuestas a estas preguntas, las cuales se responden, si acaso, de manera diferente en cada poema, hay que insistir en que las aproximaciones intermediales centradas en las relaciones iconotextuales pueden servir como guías para pensar, pues lo que la intermedialidad también enseña es que no hay modelos

únicos: los esquemas serán siempre aproximativos y cada obra plantea sus condiciones, sus matices y su muy particular forma de querer ser entendida en este espejismo de lenguajes y discursos que confluyen, dialogan, se relevan o se funden.

¿Una imagen dice más que mil palabras? En el campo comparatista aquí presentado, esa pregunta se transforma y refracta en otras tantas: ¿qué dicen las imágenes de las palabras?, ¿qué le dicen las palabras a las imágenes?, ¿qué imágenes contiene una palabra?, ¿cuántas palabras caben en una imagen?... Poetas como Joan Brossa demuestran que a veces basta sólo una.



Figura 1. Poema visual. Manuel Guerrero (ed.). *Joan Brossa o la revolta poètica* (Barcelona: Fundació Joan Brossa / Departament de Cultura / Fundació Joan Miró, 2001), 143.

BIBLIOGRAFÍA

Arvidson, Jens, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, editores. *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.

- Barthes, Roland. “Rhétorique de l’image”. *Communications* 4, núm. 1 (1964): 40-51.
- Clüver, Claus. “Intermediality and Interarts Studies”. En *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, edición de Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 19-37. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.
- Groupe μ . *Figuras, conocimiento, cultura, ensayos retóricos*. Traducción de Luisa Puig. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003.
- _____. *Tratado del signo visual*. Traducción de Manuel Talens Carmona. Madrid: Cátedra, 1993.
- Higgins, Dick y Hannah Higgins. “Intermedia”. *Leonardo* 34, núm. 1 (2001): 49-54. <https://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>.
- Kolarova, Vassilena. “The Interartistic Phaenomenon”. En *Form and Symmetry: Art and Science, Buenos Aires Congress 2007*, edición de Peter G. Martinson y Pascal G. Michelucci, 284-287. Buenos Aires: Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina / ISIS- Symmetry Faculty of Architecture, Design and Urban Studies, 2007.
- _____. “The Interartistic Phaenomenon as an Intermedial Structure in the Arts”. *Applied Semiotics 7/Sémiotique Appliquée* 7, núm. 20 (19 de febrero de 2008): 15-28. <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No20/Article2en.html>.
- Mitchell, W. J. T. “What Is an Image?”. *New Literary History* 15, núm. 3 (primavera de 1984): 503-537. http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell_whatisanimage.pdf.
- Parret, Herman. *Épiphanies de la présence*. Limoges: Pulim, 2006.
- Pennacchia Punzi, Maddalena. “Literary Intermediality: An Introduction”. En *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*. Berna: Peter Lang, 2007.
- Plett, Heinrich, editor. *Intertextuality*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1991.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübinga: A. Francke, 2002.
- _____. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermédiatités*, núm. 6 (otoño de

2005): 43-64. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedia-lites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf.

Wagner, Peter, editor. *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1996.

Werner, Wolf. "Intermediality': Definition, Typology, Related Terms". En *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi, 1999.

_____. *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Ámsterdam y Atlanta: Rodopi, 2009.

LA VOZ, LA FIGURA Y LA LETRA: TRIÁNGULO VIRTUOSO SEGÚN LA TEORÍA DE LA IMAGEN

Fernando Zamora Águila

Facultad de Artes y Diseño

Universidad Nacional Autónoma de México

Todo acto es gesto; todo gesto, escritura.
Henri Focillon

Un buen libro sería un libro que el lector
podría coger donde fuese y en cualquier orden.
Jean-François Lyotard

Yo pinto como escribo: para dar la impresión de
que hay una “presencia” en todos lados; para
mostrar los ritmos de la vida y, en lo posible, las
vibraciones mismas del espíritu.
Henri Michaux

DE LA INDISTINCIÓN ORIGINARIA A LAS PRIMERAS DISTINCIONES

Al preguntar por la relación entre imágenes y palabras, o entre figuras y letras, se postula que existe una diferencia primordial entre ambas esferas. Usualmente, es a partir de este enfoque que se busca encontrar los modos en que imágenes y palabras se tocan para complementarse o incluso para fusionarse. Pero aquí se propone plantear el tema de otra forma: originariamente, no hay distinción entre palabras e imágenes.

Para el niño que empieza a configurar su mundo, aún no hay palabras ni imágenes. Lo que hay es un magma homogéneo en el que sensaciones diversas (táctiles, visuales, etcétera) se mezclan con datos verbales y gestuales llegados del exterior: un *input* y un *output* amal-

gamados en un gran océano. Este proceso filogenético equivale al ontogenético que el *Homo sapiens* siguió en su tránsito de la animalidad a la humanidad. En las primeras etapas de ambos procesos —como en el mundo animal—, el gruñido, el signo visual u olfativo, el silencio acechante y la hipersensibilidad forman una totalidad funcional en la cual no hay “palabras” ni “imágenes”. Sin embargo, en algún momento se vuelve necesario discriminar el signo de la sensación, el aspecto visual de la tactilidad, el sonido articulado del gemitos informe y la razón de la emoción. Surge así el discurso verbal. Como onomatopeyas, como denominación de cosas y herramientas de uso inmediato, como traducción de interjecciones de origen fisiológico, las palabras aisladas o engarzadas en un discurso van separándose de aquella totalidad. Y también otro medio de expresión se separa: el de la visualidad. Dibujos, relieves, estarcidos, modelados y muchas otras variantes de lo visual van formando un territorio con sus propias leyes, diferente al del mundo sonoro u olfativo. A partir de las imágenes visuales surge la escritura. Se configuran sistemas de notación gráfica codificados: pictografías, ideografías y fonografías (silábicas y alfabéticas) son las diversas maneras en que la escritura sirve como vehículo de comunicación y de expresión. Individual y colectivamente, primero es la voz, luego la figura y finalmente la escritura.

Una vez que se sale de la indistinción originaria, no parece posible volver a ella. Lo que antes estaba separado no vuelve a reunirse, salvo quizá en las experiencias místicas de unión con la totalidad o en las vivencias amorosas y catárticas más intensas. Las experiencias cenestésicas de poetas, artistas y religiosos los conmocionan y les dejan un recuerdo vívido, pero son provisionales y se diluyen inevitablemente. Por ello desean repetirlos. Lo que queda al sujeto que ha abandonado tal estado de inocencia es una disgregación de los sentidos, una separación entre lo racional y lo emocional, una distancia insalvable entre palabras e imágenes. Se busca entonces la unión sinestésica, el complemento entre *logos* y *pathos*. Aquí se está ya en plena cultura y dentro de la espacio-temporalidad; la natura quedó del otro lado. La muerte como regreso al origen sí sería una

fusión permanente con la totalidad; otra sería la liberación, que los budistas llaman *moksha*.

¿Qué ocurre cuando imágenes visuales y palabras se encuentran en la página escrita? Se tiende a la reintegración, a la reunión de lo que originariamente era un solo medio. La iconotextualidad, que es parte del desarrollo de la lectoescritura –a su vez enmarcada en el devenir de las relaciones entre mirada, lenguaje verbal e imaginación–, es también un ejemplo de esta búsqueda en la que las dimensiones de lo oral, lo visual y lo escrito se enriquecen mutuamente en un triángulo virtuoso:

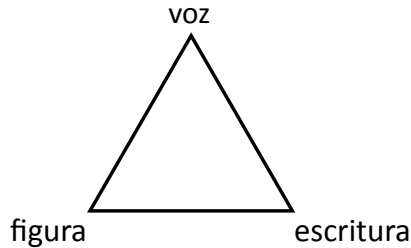


Figura 1. El triángulo virtuoso. Elaboración propia.

DIFERENTES TRADICIONES DEL LIBRO Y DE LA ESCRITURA

Puede distinguirse entre el concepto de libro como objeto estático, como medio para un fin (informativo, recreativo, devocional, expresivo) y como agente con diversas capacidades (talismánicas, simbólicas, performativas). El primero es unidimensional: una serie de páginas encuadernadas, plegadas o enrolladas que reciben marcas gráficas monocromáticas (picto-ideo-fonografías) ordenadas linealmente (de izquierda a derecha, de derecha a izquierda...).¹ El segundo es multidimensional: admite diversas formas, incorpora color, relieve y una variedad ilimitada de seriaciones. El primero es un objeto ordinario que puede ser reproducido *ad infinitum*. El segundo es au-

¹ El libro electrónico generalmente sigue estas normas.

rático, por lo cual siempre es una pieza única que no puede reproducirse, sino sólo copiarse.

J. F. Lyotard apunta que con la aparición del libro alfabético e impreso la relación significante-significado² se modificó en relación con el libro medieval: el significante (los elementos gráficos tanto textuales como figurativos, los materiales mismos de que estaba hecho el libro, las modalidades físicas del texto: tejidas, pintadas) se convirtió en un vehículo transparente al servicio de la información y con poca o nula expresividad y ningún potencial simbólico.³ Antes de ese corte profundo, en los libros medievales lo figural no estaba sometido al discurso verbal, de modo que el ojo podía “pasar continuamente del plano del texto al de la imagen”.⁴ Además, “verlo [era] oírlo, igual que leerlo; [era] el ‘leer’ de los que no saben leer”.⁵ Ello era posible en parte gracias a que el pensamiento neoplatónico permitía y fomentaba la relación de continuidad entre los datos sensibles y la contemplación de lo suprasensible. Pero a partir del Renacimiento lo figural y lo discursivo se diferenciaron, introduciéndose así la lectura denotativa. El texto escrito perdió opacidad y valor analógico: se convirtió en un medio transparente y discursivo al servicio de la ciencia, la cual pretendía a su vez “leer el libro de la naturaleza”.⁶

En el mismo sentido, M. McLuhan, afirma que el libro impreso irrumpió como un medio destrribalizador que disgregó los datos de los sentidos, los cuales interactuaban sinestésicamente en la escritura ideográfica y pictográfica, así como en los manuscritos; hubo una

² En la terminología de Saussure utilizada por el autor, los significantes incluyen los componentes físicos de los libros y de la escritura. “Sucede que el significante lingüístico incluye un total olvido de sí mismo en beneficio del significado; salvo, evidentemente, cuando la intención inversa, la de destacarlo, anima la disposición del mensaje, como ocurre en el empleo del lenguaje hecho por el arte; pero este empleo que pretende apartarlo de su función propiamente lingüística de comunicación en beneficio de su poder expresivo, exige precisamente que las palabras reciban, o recobren, su potencial simbólico [...] convirtiéndose el escrito en algo similar a un objeto”, Lyotard, *Discurso, figura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 92-93. En este carácter objetual del lenguaje –y del texto– reside su “opacidad”.

³ *Ibid.*, 92-95 y 106.

⁴ *Ibid.*, 179.

⁵ *Ibid.*, 181.

⁶ *Ibid.*, 185-191.

“ruptura entre el ojo y el oído”.⁷ La cultura del manuscrito era intensamente audio-táctil, comparada con la de la imprenta; favorecía la sinestesia.⁸ La alfabetidad, por su parte, propició una lectura silenciosa en la que ya no intervenían el cuerpo y la mente como un todo.⁹ Además, volvió sucesivo lo que es simultáneo, lo cual explica la incapacidad de los letrados para comprender el pensamiento mítico,¹⁰ así como su capacidad de aplicar siempre un espíritu crítico y reflexivo que busca certezas racionales.¹¹

En consonancia con Lyotard y McLuhan, G. Brotherston señala que la concepción de escritura predominante en las culturas indígenas de América amalgamaba lo oral, lo escrito y el uso de materiales muy diversos, dando por resultado variadas modalidades del libro: “los rollos de corteza algonquinos, las cuerdas anudadas (*quipu*) de los incas, las pinturas secas de los navajo (*ikaa*) o las páginas enciclopédicas de los libros biombo (*amoxtli*) mesoamericanos”.¹² La afirmación de Lévi-Strauss según la cual las sociedades americanas carecían de escritura se viene abajo: “la ‘escritura’ está de hecho presente en todas partes: en los gestos y en el discurso mismo, en las huellas y en los senderos del paisaje; oralidad y escritura no constituyen, pues, un binomio mutuamente excluyente”.¹³ Las páginas de esos libros eran multidimensionales, ya que se extendían al entorno musical, dancístico y oral. Como ha demostrado P. Johansson, el texto era actuado en un espacio-tiempo específico mediante recursos vocales, rítmicos y corporales, los cuales se sumaban a la vestimenta y a la música.¹⁴ En esos libros-pintura, “la acción pictórica activaba los mecanismos de la oralidad”, de modo que la imagen generaba “su espacio polidimensional propio”.¹⁵

⁷ Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg* (México: Planeta, 1985), 33-39.

⁸ *Ibid.*, 41 y 63.

⁹ *Ibid.*, 108-112.

¹⁰ *Ibid.*, 92-93.

¹¹ *Ibid.*, 188-191.

¹² Gordon Brotherston, *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo* (México: FCE, 1997), 24.

¹³ *Ibid.*, 71.

¹⁴ Patrick Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI* (México: UNAM, IIH, 2004), 89-90.

¹⁵ *Ibid.*, 139.

Así como la razón lineal formada en el alfabeto no es capaz de compenetrarse con el pensamiento mitológico, aquélla formada por las escrituras y los libros no lineales sí lo hace. A ello se refiere A. Leroi-Gourhan en la parte final de su gran estudio sobre la evolución humana. El “lenguaje mitográfico” –que se plasma en escrituras que expresan el pensamiento mítico mediante signos relacionados simbólicamente con el cosmos– es pluridimensional en tanto no se limita a la escritura lineal ni a lo visual, como tampoco a ser un mero registro de la oralidad, sino que combina todas las dimensiones: “la imagen posee [...] una libertad dimensional que va a faltar siempre a la escritura [lineal]; puede desatar el proceso verbal que desemboca en la recitación del mito [...] Mitología y grafismo multidimensional normalmente coinciden en las sociedades primitivas”.¹⁶

Para terminar este recorrido por diversas tradiciones “no modernas” de la escritura y del libro, acudo al estudio de H. Belting sobre la teoría islámica de la imagen y cómo se aplica al libro sagrado. Para la mente occidental, la perspectiva como sistema de representación era una manera científica u objetiva de aproximarse a la naturaleza, a fin de explicarla y dominarla. Por eso otorgaba al punto de vista antropocéntrico el lugar privilegiado que en el medioevo ocupó la visión teocéntrica.¹⁷ La teoría árabe sobre la visión, en cambio, consideraba que los datos proporcionados por el ojo eran engañosos, en consonancia con la prohibición de confeccionar imágenes. En lo referente a la imagen visual, la misma cultura se retraía de los estímulos ópticos del mundo exterior para proteger de los sentidos a la imaginación. De tal manera que “un doble de las imágenes interiores fabricado por la mano del hombre sólo podía ser un ídolo, pues no era sino una falsificación [...] Por eso, las imágenes pintadas [...] no podían ni rivalizar con la creación viviente [...] ni con la producción interior de imágenes, la cual era un mis-

¹⁶ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes* (París: Albin Michel, 1965), 272. Traducción propia.

¹⁷ Hans Belting, *Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (Madrid: Akal, 2012), 21.

terio de la naturaleza humana.¹⁸ Sabemos que la prohibición de las imágenes llevó al esplendor de la caligrafía y del libro en el islam. En soportes arquitectónicos y pictóricos, así como en los libros, se hacían imágenes de Mahoma y del mismo Alá mediante la escritura y la ornamentación de cada página, como los hilye, “retratos verbales” de Mahoma.

El Corán (*Qur'ân*) se llama así porque se lee a alguien en voz alta. Su mensaje original es “palabra”; su transcripción es “escritura”. Así, “se veneraba [la escritura] como única portadora de la palabra aunque siguiera habiendo una oculta distancia entre ella y la palabra. La escritura no era [...] sólo la *anotación*, sino también la *marca* de la palabra divina...”.¹⁹ Por ello, el Corán es absolutamente sagrado; la relación entre sus versículos, palabras, letras y ornamentos obedece a un orden, el mismo de la creación cósmica. Así,

lo importante aquí es que el libro, se abra por donde se abra, se presenta como un todo [...] Entre el leer y el contemplar se constituía una unidad en la que ambos actos o actitudes eran indistinguibles [...] Precisamente porque leer y mirar eran actos ajenos a las imágenes era posible animar a una peculiar meditación visual. Una meditación orientada a un ser que debía permanecer invisible y, sin embargo, estaba físicamente representado en el libro [...] La escritura y la decoración ocupan ambas el umbral entre lo visible y lo invisible, entre lo presente y lo ausente, sin contaminarse la una con la otra.²⁰

No existe la “palabra escrita”; la escritura alfabética busca en vano representarla mediante diversas marcas ortográficas. Tanto grafías como fonemas son abstracciones a las que por convención se considera mutuamente equivalentes. Pero, como ya Rousseau apuntó siglos atrás, la fuerza expresiva de una lengua se pierde al ser traducida a aquellos sistemas de escritura que persiguen representar el orden gramatical y la lógica.²¹ David Olson se une a esta visión crítica sobre la escritura como supuesto instrumento superior de la racionalidad y

¹⁸ *Ibid.*, 32.

¹⁹ *Ibid.*, 61.

²⁰ *Ibid.*, 64-65.

²¹ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (México: FCE, 1984), 29-36.

la civilización. Apunta que, con la alfabetización, la fuerza ilocucionaria del discurso hablado, es decir, el conjunto de intenciones y valores pragmáticos que encierra, queda ahogada por su contenido locucionario (aquello que se dice y se afirma explícitamente).²² Pero no siempre fue así: “[En la Edad Media] no se leía como hoy, principalmente con los ojos, sino con los labios, pronunciando lo que se veía, y con los oídos, escuchando las palabra pronunciadas, oyendo lo que se llama las ‘voces de las páginas’”.²³

La alfabetización implica una ganancia y una pérdida: se gana en economía y rapidez comunicativas, así como en democratización del saber; se pierde en expresividad y performatividad, al igual que en sacralidad del libro. Cada cambio de medio implica pérdidas y ganancias. Así sucede con la écfrasis y la ilustración de textos; así sucede con los audiolibros.

TEORÍA DE LA IMAGEN

Palabras e imágenes son inconmensurables entre sí, pero no por eso dejan de encontrarse, como se verá más adelante. Por ahora se expone de forma somera cómo la teoría de la imagen es relevante para la teoría de la escritura y del libro, específicamente para entender el encuentro entre palabras e imágenes.

Tres situaciones actuales hacen *necesaria* la teoría de la imagen:

- Predomina el paradigma logocéntrico en algunos ámbitos intelectuales: se refiere a la idea arraigada de que los humanos somos seres eminente o exclusivamente lingüísticos. Por ejemplo, existe un racionalismo lingüístico según el cual los medios audiovisuales son nocivos para la razón humana e implican una decadencia cultural.²⁴
- Vivimos en una superabundancia de imágenes (visuales y sonoras, sobre todo): Hay quienes pretenden reducir toda información

²² David Olson, *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento* (Barcelona: Gedisa, 1998), 116-117.

²³ Dom Leclercq, *The Love of Learning and the Desire for God* (Nueva York: Fordham University Press, 1961), 18-19.

²⁴ Véase Giovanni Sartori, *Homo videns: La sociedad teledirigida* (Madrid: Taurus, 1998).

y todo pensamiento a imágenes. La política, por ejemplo, se ha centrado en la promoción *ad nauseam* de mensajes visuales, con el consiguiente deterioro de la reflexión por parte del electorado. Se requiere una actitud crítica frente a la sobreexcitación visual-sonora, y superar las contraposiciones simplificadoras entre “logocentristas” e “iconocentristas”.

- Se reduce la imagen a lo visual-óptico: es también una simplificación desconocer que en nuestra cotidianidad hay un enorme acervo de imágenes no visuales: sonoras, táctiles e incluso gustativas y olfativas; los ciegos, por ejemplo, recurren a todas ellas.

Todo esto hace necesaria e incluso urgente una teoría de la imagen que abarque al menos tres grandes campos de trabajo:

- Diacronía y usos de la imagen: el estudio diacrónico de las imágenes es una alternativa frente a la historia del arte, disciplina académica de amplio linaje. Ahora se trata de reconocer como objeto de estudio no sólo la producción de piezas artísticas (pinturas, esculturas, etcétera), sino todo tipo de imágenes (estampas religiosas populares, máscaras de uso ritual, fotografía comercial y propagandística, imagología médica, modelos para usos científicos, etcétera). En cuanto a la pragmática de las imágenes, aborda, por ejemplo, sus aplicaciones educativas y propagandísticas, mitológicas e informativas. Se estudia aquí la relación de los usuarios con las imágenes, tanto en la iconofilia y la idolatría como en la iconoclastia.
- Metodologías específicas y campos disciplinares aplicados al estudio de la imagen: hay métodos desarrollados ex profeso para estudiar las imágenes, como la iconología, la simbología, la psicología analítica junguiana o la psicología Gestalt de la percepción (no sólo visual). Pero también es posible aplicar enfoques metodológicos desarrollados en otros campos: la semiótica, la sociología, la teoría de la comunicación y de la información, la retórica, la historia del arte, la teoría del arte, la mediología o la antropología. La fenomenología hermenéutica, tal como la ha desarrollado Hans-

Georg Gadamer, es una herramienta poderosa para tratar estas cuestiones. Por fin, los “estudios culturales”, que derivaron en “estudios visuales”, son un campo disciplinar desarrollado especialmente para lo que se llama cultura visual. Se ganaría mucho si se enfocara este último campo disciplinar –de manera más amplia– como “estudios de la imagen”, pues esta última no se agota en su dimensión óptica, visual.

- La filosofía de la imagen: el tercer campo de la teoría de la imagen que se pone a consideración del lector consiste en la aplicación de herramientas propiamente filosóficas a esta temática. Aquí entran en escena las cuestiones ontológicas, metafísicas, epistemológicas, éticas y estéticas de lo imaginal. Éstos son algunos problemas fundamentales de la filosofía de la imagen:
 - Las relaciones divergentes y convergentes entre imágenes y palabras.
 - El problema de si el pensamiento está exclusivamente basado o no en el discurso verbal; el papel de la imaginación (y la fantasía) en el pensamiento y en el conocimiento; la imagen y sus relaciones con el conocimiento en sentido epistémico (racional) y en sentido gnóstico (místico); el lugar de las imágenes míticas o arcaicas en el desarrollo de la racionalidad humana; los valores representativos de las imágenes: iconicidad, abstracción, valor de copia, valor de signo y valor de símbolo.
 - La distinción entre imágenes sensibles (físicas o materiales) e imágenes no sensibles (imaginarias o inmateriales); la distinción entre imágenes visuales e imágenes no visuales; la noción de imagen en los entornos judeocristianos y de matriz grecolatina (*yetser, eikon, eidos, imago, Bild*); la noción de imagen en entornos no occidentales (daoístas, hinduistas, americanos: vacuidad, *māyā, darshan, waka, ixiptla*); la concepción de la imagen como entre vivo (la plusvalía de la imagen, el ídolo, la imagen aquiropoiética, los poderes de la imagen).
 - La noción de “ver como...”; las relaciones entre ver, mirar, contemplar y observar; las relaciones entre mostrar y decir; las posibilidades de lograr recuperar una “visión inocente”; los límites de la representación (la presencia y el silencio).

EL TRIÁNGULO (HEXÁGONO) VIRTUOSO

La inconmensurabilidad entre palabras e imágenes visuales, así como entre estas últimas y las no visuales, es irreversible. Hubo un momento en que las imágenes sensibles empezaron a representar contenidos simbólicos, es decir, referentes a entidades suprasensibles o a fenómenos con un fuerte sentido emocional, religioso o metafísico, o bien, contenidos con una referencia concreta, como los hechos naturales, las acciones humanas, los objetos del mundo circundante. En otro momento, las imágenes visuales dieron paso a una codificación gráfica más estricta, y así se pasó de la figuración a la escritura, con lo que se constituyó el triángulo virtuoso mencionado.

Dicho triángulo es en realidad un hexágono, pues a la voz (el hablar) le corresponde siempre un escuchar, a la figura (el figurar) le corresponde un ver y a la escritura (el escribir) le corresponde un leer. Hay también una relación entre el hablar y el figurar, como cuando explicamos verbalmente una imagen o cuando traducimos a imágenes un discurso hablado. El ver y el leer se relacionan cuando decodificamos un texto escrito: leer es (casi siempre) ver.

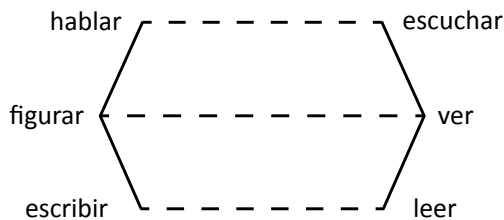


Figura 2. El hexágono virtuoso. Elaboración propia.

Hablar y escribir tienen una conexión directa cuando alguien transcribe el discurso oral de otra persona. Y en esa misma acción se conectan el escuchar y el leer, pues el transcriptor lee su propia escritura. Incluso cuando se lee en silencio un texto fonográfico, se toman en consideración los sonidos de las palabras.²⁵

²⁵ Dice Lyotard: “Leer es oír y no ver. El ojo se limita a barrer las señales escritas, el lector ni siquiera registra las unidades distintivas gráficas (no ve las cáscaras), capta las uni-

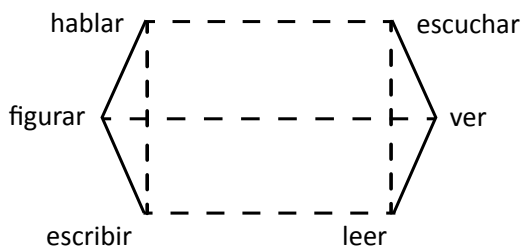


Figura 3. El hexágono virtuoso. Elaboración propia.

Hay correspondencias entre cada vértice y todos los demás. Para no complicar la explicación, aquí sólo se hará referencia a un par de casos adicionales. Cuando se lee en voz alta un texto, otros o el propio lector escuchan; alguien puede leer los labios de quien habla, aunque no escuche su voz:

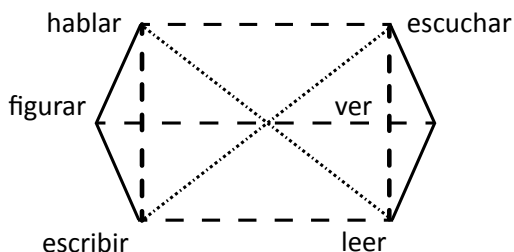


Figura 4. El hexágono virtuoso. Elaboración propia.

Existen muchas versiones de este hexágono, no tan banales como las que acaban de ser referidas. Pensemos en el profeta islámico en trance de escuchar la voz de Alá y repitiéndola para que los escribas dieran forma alfabética al mensaje divino: ahí existía una relación entre escuchar, hablar, escribir, leer y ver. Pensemos en el amanuense cristiano que trazaba letra a letra el texto bíblico, a la vez que lo recitaba: leía, veía, hablaba, escuchaba. Pensemos en el monje tibetano que elabora un yantra inscribiendo en él mantras que recita

dades significativas [...] No ve lo que lee, intenta comprender el sentido de lo que ha 'querido decir' ese locutor ausente que es el autor de lo escrito", *Discurso, figura*, 224.

interiormente y trazando figuras: lee, escucha, habla, figura y ve. Pensemos en el literato-pintor (文人)²⁶ chino que en sus cuadros inscribía ideogramas para aludir a la vacuidad y al Dao. Pensemos en el tlacuilo mesoamericano, en proceso de escribir un libro o de interpretarlo para un público. Pensemos en el *quipucamayoc* andino haciendo nudos textiles para representar matemáticamente ideas cósmicas. Pensemos en Bernardino de Sahagún organizando con otras personas el *Códice Florentino*. Pensemos en Stéphan Mallarmé componiendo *Un coup de dés...*, o en Paul Valéry conociendo este poema. Pensemos en José Juan Tablada escribiendo el poema ideográfico “guiado por su mano pálida...”. Pensemos en Octavio Paz escribiendo *Blanco* y después grabando junto con otras dos personas una versión fonográfica del mismo poema. Piense en Salvador Elizondo escribiendo *El grafógrafo* y releyéndolo...

LA TEORÍA DE LA IMAGEN Y EL TRIÁNGULO VIRTUOSO

En este triángulo se pueden encontrar diversas temáticas estudiadas por la teoría de la imagen. Una de ellas es la dialéctica entre las imágenes sensibles entre sí y la de éstas con las imágenes no sensibles. También se observa cómo un iconotexto equilibra la acción de “decir” y la acción de “mostrar”: las palabras dicen, las imágenes visuales muestran; el iconotexto dice y muestra. Asimismo, existe una rica convivencia entre iconicidad y abstracción, lo cual involucra el complejo copia-signo-símbolo. Las múltiples variantes del texto y del libro son testimonio de la espacio-temporalidad inherente a la escritura, la que a su vez implica formas tanto lineales como no lineales. Como ejemplo se tiene la relación figura-fondo en la página: un soporte “vacío” es ocupado por marcas gráficas; un silencio es roto por las palabras pronunciadas. Ese soporte en blanco contiene lo que no puede ni decirse ni mostrarse; sobre él aparecen nuestras palabras y nuestros textos, como accidentes pasajeros.

²⁶ Hombre de letras; erudito, investigador.

El tratamiento de los textos-fetichismo o de los textos sagrados remite al uso de las imágenes como entidades con auténticos poderes, distintos o superiores a los del discurso. Operan ahí el complejo ver-mirar-contemplar, así como los valores presenciales de la escritura.

La relación texto-ícono no es tan extraordinaria como podría pensarse; siempre se ha dado. Actualmente la encontramos por todos lados; por ejemplo, en la publicidad. Lo anómalo es más bien el texto exclusivamente letrístico. Consideremos, a propósito, la concepción china de las “tres perfecciones”: caligrafía (escritura), pintura (visuallidad), poesía (oralidad); su conocimiento conjunto distingue a la persona culta.

La lectoescritura involucra placer y displacer. Conlleva los deleites de ver y mirar, de escuchar y tocar, sumados a otros disfrutes (aprender, imaginar, pensar). Pero también va unida al dolor. Cuando nos enseñan a leer y escribir, sufrimos cierta violencia: se nos impone una “domesticación”,²⁷ que al principio es muy dolorosa y sólo mucho tiempo después lleva al placer, pero a un placer siempre incompleto.

BIBLIOGRAFÍA

- Belting, Hans. *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal, 2012.
- Brotherston, Gordon. *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Detienne, Marcel. *La invención de la mitología*. Barcelona: Península, 1985.
- Focillon, Henri. La vida de las formas *seguida de* Elogio de la mano. Traducción de Fernando Zamora. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010.
- Goody, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

²⁷ Para un enfoque social de esta cuestión, véase Jack Goody (*The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977), y Marcel Detienne (*La invención de la mitología*. Barcelona: Península, 1985).

- Johansson, Patrick. *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- Leclercq, Dom. *The Love of Learning and the Desire for God*. Nueva York: Fordham University Press, 1961.
- Leroi-Gourhan, André. *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*. París: Albin Michel, 1965.
- Lyotard, Jean-François. *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutenberg*. México: Planeta, 1985.
- Michaux, Henri. "Sur ma peinture". En *Œuvres complètes II*. París: Gallimard, 2001.
- Olson, David. *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus, 1998.

LOS MAPAS DE LAS NATURALEZAS MUERTAS: ÉCFRASIS E ICONOTEXTUALIDAD

Irene Artigas Albarelli

Colegio de Letras Modernas,
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

El argumento que se sustenta en este ensayo tiene un orden inverso al de su título. En primer lugar, se referirá a la iconotextualidad, luego a la écfrasis y finalmente a las naturalezas muertas, para trazar un mapa conceptual que indique los límites de estos conceptos y la manera en que se intersecan o separan. El objetivo es revisar cómo la extensión de la iconotextualidad, hasta la écfrasis, conduce a reflexiones claves sobre la presencia y la representación, herramientas útiles para analizar casos específicos que muestran los alcances de los estudios interdisciplinarios.

Se utilizará aquí el término “iconotextualidad” en el mismo sentido que lo hace Peter Wagner en su libro de 1996, en el cual pretendía, sobre todo, reunir y describir el estado de los estudios sobre el arte y las relaciones entre los textos y las imágenes.¹ Este autor tomó el término de Nerlich, que lo usaba para nombrar una obra de arte hecha a partir de signos visuales y verbales, y el de Montandon, quien lo utilizó para referirse a novelas contemporáneas que incluían fotografías. De esta manera, para Wagner, la iconotextualidad es el uso (por referencia o alusión, explícita o implícitamente) de una imagen en un texto, o viceversa. Lo principal para esta definición es que, en un iconotexto, tanto la imagen visual como las palabras constituyan un todo que no puede disolverse. Las contribuciones de Wagner,

¹ Peter Wagner, introducción a *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlín y Nueva York: W. de Gruyter, 1996), 7.

además de recopilar textos sobre iconotextualidad y divulgarlos, son haber extendido el término tanto conceptual como temporalmente, identificar que todos los estudios incluidos suponen que hay una diferencia “esencial” entre el texto y la imagen visual,² y haber llevado la discusión a textos que problematizan explícitamente la noción de presencia, como las écfrasis. Antes de ir a ellas, se ofrece a continuación una breve reflexión sobre la suposición de que existe una diferencia esencial entre el texto y la imagen visual.

Tom Mitchell apuntó, desde 1986, que en ciertas tradiciones es común imaginar que existe un abismo entre las palabras y las imágenes visuales, como el que existe entre palabras y cosas, entre cultura y naturaleza. La imagen pareciera ser el signo que pretende no serlo, que se enmascara como un intermediario natural y como presencia. La palabra es su “otro”, una producción arbitraria y artificial de la actividad humana que fractura la presencia natural porque introduce elementos artificiales, como el tiempo, la conciencia, la historia y la mediación simbólica. Sin embargo, también hay momentos históricos en los que este argumento pareciera complejizarse, además de invertirse. Lo anterior sucede cuando a la imagen natural y mimética que aparentemente captura lo que representa se le opone una imagen cargada de expresividad, artificial, que no consigue ese objetivo, porque eso sólo se logra con palabras, o cuando se considera que una palabra sí es imagen natural de lo que significa, como sucede con la onomatopeya o, incluso, cuando se piensa en escrituras icónicas, como la jeroglífica, a las que se compara con el alfabeto fonético.³

Pero también hay que recordar que existen tradiciones para las cuales no existe ese abismo entre imágenes visuales y textos verbales y, entonces, no pueden ser considerados como “otros”. Para ejemplificar lo anterior, se analiza a continuación la representación china

² *Ibid.*, 13.

³ W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1986), 44. Véase también Irene Artigas Albarelli, “El agujón de lo posible: reflexiones en torno a la écfrasis y la fotografía”, en *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*, coord. de Irlanda Villegas, David Reyes, Carlos Rojas Ramírez (Xalapa: Universidad de Xalapa, 2014), 55-70. <https://www.uv.mx/bdh/files/2014/06/Libro-1-literatura-comparada-b.pdf>.



Figura 1. *Dios de la literatura señalando la Osa Mayor*. Calcado en tinta de una estela en el Museo Beilin en Xian. Tomado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:God_of_literature.jpg.

del dios de los exámenes, Kul Xing, que suele asociarse con el dios de la literatura. En este dibujo a tinta, la figura del dios está hecha a partir de cuatro caracteres que representan las virtudes de Confucio, y se sostiene sobre la cabeza de una tortuga (鳌), al tiempo que señala la Osa Mayor (斗). Tanto la tortuga como el índice en este contexto expresan el deseo de ser los primeros en los exámenes del servicio civil imperial (al parecer, sólo una persona puede sostenerse en la cabeza de una tortuga). Como puede observarse, el significado del dibujo es muy complejo y depende de poder descifrarlo en términos de lo que en Occidente separamos como imagen visual (la figura del dios) y la escritura que la conforma (los caracteres de las virtudes que la constituyen: el de la tortuga y el de la constelación). El dibujo del dios de los exámenes es un iconotexto en el cual sus partes no se mezclan porque, en su contexto, nunca estuvieron separadas, un artefacto cuya retórica depende de la co-presencia de palabras e imágenes.

A continuación se aborda el siguiente concepto del que se ocupa este trabajo: la écfrasis. Ésta es la “representación verbal de una representación visual”,⁴ que Wagner caracteriza como un texto que usa referencias implícitas a alguna imagen, las cuales se vuelven nudos importantes en la textura principal del tejido intermedial e intertextual de la tela.⁵ Además de recurrir al juego de palabras en el campo semántico de la textualidad, Wagner coloca la écfrasis en el terreno de la alusión, no de la cita. Su distinción se mueve en el ámbito de lo que es explícito y lo que no, lo que solamente queda sugerido. Para los estudios de representación, que incluyen la écfrasis, este tipo de diferencias es muy importante. Su discusión ha llevado a un desplazamiento de los límites que antes se pensaban muy seguros y que ahora se han vuelto permeables.

Hermann Parret invita a pensar con más profundidad el término de presencia con las siguientes palabras:

El campo semiótico de “presencia” se organiza en torno al sentido de origen: está presente aquello que está ahí, *in vivo, hic et nunc*, en una constelación deíctica, captable por extensión. De tal modo que la presencia en cuanto tal es observable, sensible, para la vista esencialmente, pero también para el oído y para los sentidos íntimos, el olfato, el gusto y el tacto. La presencia se predica tanto de una persona como de un fragmento del mundo, de un objeto, de un estado de hecho, y de un acontecimiento. Sin embargo, este sentido de origen se desparrama, en todas las direcciones.⁶

Aquí el autor menciona una presencia divina o mística que, aunque no sea observable, es real. También habla de fantasmas, unicornios, de la virtualización de una presencia –como suponer que hay carbón presente en una región determinada–, de la presencia de un país en el mundo o de una actriz en la pantalla. Así, “si el mundo está poblado

⁴ Esta definición es la que han utilizado James Heffernan, Tom Mitchell y Luz Aurora Pimentel, entre otros. Véase Artigas, *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis* (México: Bonilla Artigas / UNAM, FFYL / Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013).

⁵ Wagner, introducción, 10.

⁶ Herman Parret, *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos* (Lima: Universidad de Lima / Fondo Editorial, 2008), 11.

de presencias es porque nuestra alma proyecta su subjetividad y sus modalizaciones sobre el mundo, y fabrica de ese modo ontologías que no están sometidas a la función de existencia”.⁷

Así, la extensión del iconotexto hasta la écfrasis resulta en la conformación de un espacio que reflexiona acerca de lo que está y no está, explícita o implícitamente; un espacio que elucubra sobre la posibilidad de presentar y representar. Se observa a continuación otro ejemplo, en un poema de William Carlos Williams, tomado del primer libro que publicó:

*Spring and All*⁸

The rose is obsolete
but each petal ends in
an edge, the double facet
cementing the grooved
columns of air –The edge
cuts without cutting

meets –nothing– renews
itself in metal or porcelain –

whither / It ends –

But if it ends
the start is begun
so that to engage roses
becomes a geometry –

Sharper, neater, more cutting
figured in majolica –
the broken plate
glazed with a rose

Somewhere the sense
makes copper roses
steel roses –

⁷ *Ibid.*, 12.

⁸ William Carlos Williams, *Spring and All* [1923] (Nueva York: New Directions, 2011), pos. 375.

IRENE ARTIGAS ALBARELLI

The rose carried weight of love
but love is at an end – of roses

If is at the edge of the
petal that love waits

Crisp, worked to defeat
laboredness – fragile
plucked, moist, half-raised
cold, precise, touching

What

The place between the petal's
edge and the

From the petal's edge a line starts
that being of steel
infinitely fine, infinitely
rigid penetrates
the Milky Way
without contact – lifting
from it – neither hanging
nor pushing–

The fragility of the flower
unbruised
penetrates spaces⁹

⁹ La rosa es obsoleta / pero cada pétalo termina en / un filo, la dos caras / cimentando las columnas / acanaladas del aire – El filo / corta sin cortar // se encuentra –con nada–se renueva / en metal o porcelana– // ¿en dónde? Termina – / Pero si termina / el inicio comienza / así que dedicarse a las rosas / se vuelve geometría – // Más afilado, más nítido, más cortante / conformado en mayólica – / el plato roto / esmaltado con un rosa // En algún lado el sentido / hace de las rosas de cobre / rosas de acero – // La rosa estaba cargada de amor / pero el amor está al final –de las rosas // Es al filo del / pétalo que espera el amor // Nítido, trabajado para vencer / lo trabajoso – frágil / arrancado, húmedo, apenas cultivado / frío, preciso, conmovedor // Qué // El lugar entre el filo / del pétalo y el // Desde el filo del pétalo empieza una línea / que al ser de acero / infinitamente fina, infinitamente/ rídiga penetra / la Vía Láctea / sin contacto – levantándose / desde ella – sin colgar / ni empujar – // La fragilidad de la flor / sin lastimar / penetra el espacio. (Traducción propia).

El poema es parte de una colección de fragmentos en prosa y verso, y aparece justo después de una reflexión sobre la diferencia entre el arte y la vida, la ilusión de totalidad y la mención de un *collage* de Juan Gris,¹⁰ que Williams nunca pudo ver a color. Además este poema también es una especie de registro de la experiencia de ver, una reflexión sobre la rosa particular y la rosa abstracta, una búsqueda de nuevos símbolos y un *ars poetica* que establece que cualquier situación de la vida, hasta la más común, encarna la esencia de la poesía y el germen de la intención sostenida de Williams de “fundir el poema y la pintura en una misma cosa”.¹¹

Y aquí es atinado recordar lo que Mitchell ha escrito sobre la forma tan peculiar de referencia que tienen las écfrasis. Según él, aun en los casos en los que existe la imagen descrita en palabras e incluso cuando está presente en la misma página del libro, las palabras tienden a alejar y desplazar las écfrasis, enfatizando la imagen verbal construida. Es decir que “la imagen ecfástica actúa como una especie de ‘agujero negro’ al que no se puede aproximar ni representar a través de la estructura verbal, completamente ausente de la misma, pero que le da forma y la afecta de manera fundamental”.¹² Por más detallada que sea una representación, no dejará de ser sólo algo que vuelve a presentar y no eso que se representa. La repetición exacta es imposible, así como lo es también la identidad completa e inmóvil.

El agujero negro de la imagen ecfástica parecería entonces ser una de esas otras formas de presencia mencionadas por Parret. Y los enunciados fragmentados del poema de Williams, el énfasis en cada palabra, el juego entre fillos, bordes y límites que identifica en la rosa de la naturaleza muerta del *collage* de Gris, entre terminar y empezar, lo refuerzan. En este poema Williams también cuestiona si esta

¹⁰ “Flores” (1914), Juan Gris, *collage*, Museo Metropolitano de Nueva York.

<http://www.metmuseum.org/research/leonard-lauder-research-center/cubist-collection/a-closer-look/gris-cup-glasses-and-bottle-le-journal>.

¹¹ Juan Antonio Montiel, prólogo a *Cuadros de Brueghel* de William Carlos Williams (Barcelona: Lumen, 2007), 7.

¹² Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994), 158. Traducción propia.

rosa es obsoleta, si es capaz de representar todo lo que simbólicamente se ha asociado a una rosa o si es la rosa de metal y porcelana que él ve en el *collage* de Gris. Y así nos presenta su propia noción, no sólo de la rosa, sino de lo que la poesía tiene que ser. Por su parte, Norman Bryson se ha referido a cómo las cosas normalmente representadas en una naturaleza muerta son una peculiaridad y al mismo tiempo son el legado que nos dejaron generaciones anteriores que atravesaron condiciones materiales similares a las nuestras. Cada taza o cada mantel de cada naturaleza muerta parece plantear esa pregunta, y el poema de Williams podría incluirse fácilmente en esta tradición.

Por último, se aborda otro de los temas que las discusiones sobre naturaleza muerta siempre consideran y relacionado con lo que se ha revisado en este texto sobre la presencia, lo cual resume la siguiente frase de Bryson: “Eliminar la figura humana es el paso fundacional de la naturaleza muerta, pero esta fundamentación sería precaria si todo lo que se necesitara para destruirla fuera regresar físicamente el cuerpo: la desaparición del sujeto humano puede ser sólo un estado provisional si el cuerpo se encuentra a la vuelta de la esquina y, en cualquier momento puede regresar al campo de la visión”.¹³

Obsérvese qué le ocurre a la presencia en este ejemplo, una éctfrasis de la carta que aparece en estos cuadros de Gabriël Metsu: *Joven escribiendo una carta* (1664-1666) y *Mujer leyendo una carta* (1664-1665).

Se piensa que en realidad se trata de un díptico y que el joven que escribe la carta se la manda a la muchacha que la lee en el otro cuadro. Victor Stoichita, importante historiador del arte, escribe a partir de los objetos que rodean a las figuras –un espejo, el globo terráqueo, un cuadro de tempestad, unas ventanas, un cuadro con paisaje bucólico, una zapatilla, un sobre en la mano de otra figura que se asoma a la tempestad del cuadro y de los manuales para escribir cartas, que fueron muy comunes en el siglo XVII– una falsa carta de amor entre los retratados. “Esta carta –dice Stoichita– no existió, no

¹³ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge y Massachusetts: Harvard University, 1990), 61.

LOS MAPAS DE LAS NATURALEZAS MUERTAS



Figura 2. *Hombre escribiendo una carta* (1664-1666). Gabriël Metsu. Óleo sobre panel. Galería Nacional de Irlanda. Dominio público.



Figura 3. *Mujer leyendo una carta* (1662-1666). Gabriël Metsu. Óleo sobre panel. Galería Nacional de Irlanda. Dominio público.

fue escrita nunca tal como la hemos presentado. Es una suma de retazos, de lugares comunes [...] no es una carta real, pero sí es una carta posible, es un recosido de cartas que sí existieron”.¹⁴ A continuación se reproduce dicha carta:

Mi Señora:

Aquí tenéis la carta que tanto habéis deseado. (...) Os la había prometido tantas veces, y ahora os la envío fielmente. (...) ¿Qué placer encontraréis, señora en leer esta carta escrita por una pluma de tan poco valor y en un lenguaje de tan escaso mérito? (...) Desdichada carta que descubrirá mi necesidad.

El dolor que vuestra ausencia me produce es tan grande que no hay pincel que pueda pintarlo ni pluma que pueda retratarlo (...). Pensaba también que al apartarme de vuestros bellos ojos, podría alejar mi pasión.

En el espejo lentamente aparece vuestro rostro,
pero, al alejarse, se desvanece de repente:
también un corazón variable muda fácilmente,
y olvida al amante, tan pronto éste se aleja.
¡Dichoso este Espejo que en vuestra visión
contempla el resplandor de la divinidad!
¡Ah, está dichoso de alcanzar un bien casi eterno,
puesto que tanto amor en vuestra faz se muestra!
Ved cómo el mismo Amor es su alma, y su día,
y que al miraros en él, gloriosa de amor,
es vuestro espejo, y vuestra imagen también.

Desde mi partida no he encontrado otro consuelo que el que encuentra el pastor alejado de su querida patria. O el que experimenta el marino cuando la tempestad lo arrastra lejos del puerto.

Señora, ¿tendríais a bien esperar aún estas naves, que yo querría enviar de vuelta en nuestro mar? Sois la que antaño me acogió en vuestro puerto como el madero de un naufragio, como el resto de la ira de los vientos, y de las olas, cansado y maltrecho de largos viajes. Todas las cosas que existen

¹⁴ Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, trad. de Anna María Corderch (Madrid: Cátedra, 2011), 290.

LOS MAPAS DE LAS NATURALEZAS MUERTAS

bajo el cielo están sujetas a cambio. Pero aunque haya cambiado el Cielo, no he cambiado de voluntad. Estas son las impresiones inmutables que anidan en mi alma, la cual, alejada de su centro, recorre la circunferencia del globo terrestre, esperando ser devuelta al centro de su Todo.

Llevo una vida tan triste desde el día de mi partida que si hiciera un relato de ella a las almas insensibles, sin duda se apiadarían de mí. (...) Por más que busco consuelo en el trato con los amigos, no lo encuentro sino en la soledad.

Si tuviera que solicitaros alguna cosa (...) os rogaría tan sólo que me hicierais tan dichoso como lo son mis compañeros de servidumbre. Vuestro perrito prendido por su collar; vuestro loro, con su pata encadenada, os besa cuando decís “aquí, aquí”. Como ellos no son de mejor casta que yo, y como su única ventaja sea que su cautiverio es más antiguo que el mío, espero que en breve tiempo me permitáis vos sus mismas libertades.

Si no estimase el original más que todas las cosas del mundo, os rogaría humildemente que me dierais vuestro retrato. Ese bello cuerpo, en el que con tanta dulzura se muestran las gracias, me ha parecido tan venerable que suspiro cada día tras su sombra.

¡Dichosa la zapatilla que recibe cada mañana el calor de vuestro precioso pie! ¡Dichosos los guantes que acarician vuestras blancas manos!

Como final de esta carta tendría, señora, la osadía de besar vuestras níveas manos, si no temiera fundirlas con mis suspiros.

Vuestro fiel amigo.¹⁵

La écfrasis que Stoichita hace de los cuadros de Metsu, a partir de las cartas que representó, no es el único iconotexto “contenido” en los cuadros. Piénsese por ejemplo, en el globo terráqueo o en el sobre que sostiene la discreta chica que evita atisbar el contenido de la carta que la otra muchacha lee y que lleva la firma de Metsu, el pintor de toda esta extravagancia de significados visuales, explícitos e implícitos.

Por último, sólo queda subrayar que la extensión de la noción del término iconotexto que hizo Wagner para que incluyera tam-

¹⁵ *Ibid.*, 288-290.

bién a la écfra-sis y con ello, como se ha visto, todo un mundo de presencias y no presencias, de realidades, de ficciones, virtualidades y posibilidades es una muestra de la virtud del mismo. Lo anterior ejemplifica con mucha claridad eso que Carlo Ginzburg llamó en 1995 interdisciplinariedad desde dentro, una forma de conocimiento que no pretende ofrecer una teoría general que busca ejemplos que la ilustren, sino una aproximación que va probando los límites de los conceptos que le son necesarios, y que continuamente los cambia y problematiza. En otras palabras, la atribución de autoría de una acuarela –en su ejemplo a Schongauer– es posible no porque se reconozcan los trazos característicos de la mano de un autor, sino por la marca de agua del papel que utilizó para su estudio de peonías en 1473: “una ‘p’ gótica con flor”. Son raros los rasgos que finalmente determinan un estilo.

BIBLIOGRAFÍA

- Artigas, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la écfra-sis*. México: Bonilla Artigas Editores / Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras / Iberoamericana Editorial Vervuert, 2013.
- . “El aguijón de lo posible: reflexiones en torno a la écfra-sis y la fotografía”. En *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. Coordinación de Irlanda Villegas, David Reyes y Carlos Rojas Ramírez, 55-71. Xalapa: Universidad de Xalapa, 2014. <https://www.uv.mx/bdh/files/2014/06/Libro-1-literatura-comparada-b.pdf>.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- Ginzburg, Carlo, James D. Herbert, W. J. T. Mitchell, Thomas F. Reese y Ellen Handler Spitz. “Inter/disciplinarity”. *Art Bulletin* 77, núm. 4 (diciembre de 1995): 534-552.
- Lloyd, Rosemary. *Shimmering in a Transformed Light: Writing the Still Life*. Nueva York: Cornell University Press, 2005.

- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1986.
- . “Ekphrasis and the Other”. En *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. 151-181. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- . “The Photographic Essay”. En *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. 281-328. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- Montiel, Juan Antonio. Prólogo a *Cuadros de Brueghel* de William Carlos Williams. 7-21. Barcelona: Lumen, 2007.
- Parret, Herman. *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima: Universidad de Lima / Fondo Editorial, 2008.
- Stoichita, Victor I. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Traducción de Anna María Corderch. Madrid: Cátedra, 2011.
- Wagner, Peter. Introducción a *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. 1-42. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1996.
- Williams, William Carlos. *Spring and All* [1923]. Nueva York: New Directions, 2011.

RELACIONES ICONOTEXTUALES EN LA POESÍA EN SOPORTES ALTERNATIVOS

María Andrea Giovine Yáñez

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

Universidad Nacional Autónoma de México

Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades

En el capítulo “The Painting-Literature Analogy” del libro *The Colors of Rhetoric*, Wendy Steiner¹ menciona dos *loci classici* en la analogía entre pintura y poesía –como metonimias de artes visuales y literatura– que se pueden ubicar en el panorama de la crítica interdisciplinaria. El primero de ellos se atribuye a Simónides de Ceos en lo relativo a que la pintura es “poesía muda” y la poesía, “pintura que habla”. Hasta ese momento Simónides no había sido el único en plantear una idea semejante. El poeta latino Quinto Horacio Flaco ya había definido la pintura como un “poema sin palabras”. Molesto de que se definiera a la pintura a partir de la poesía, Leonardo da Vinci invirtió la frase y planteó, en su célebre *Tratado de pintura*, escrito hacia 1498 y publicado en 1680, que si la pintura era “poesía muda”, entonces la poesía debía ser “pintura ciega”.

Los esfuerzos por hermanar la poesía con la pintura han sido diversos desde entonces. Prueba de ello –por citar un solo ejemplo de las numerosas antologías, catálogos y textos teóricos que existen sobre el tema, publicados en muy diversas latitudes– es el bellissimo libro de más de 600 páginas *Poesure et peintrie*, cuyo título es un juego de palabras con los sufijos de *poésie* “poesía” y *peinture* “pintura” intercambiados. Este libro, publicado en 1993, es el catálogo de una de las exposiciones de poesía visual más importantes que se han he-

¹ Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1982), 218.

cho en Europa, organizada ese mismo año en el Centre de la Vieille Charité, en Marsella.

A través de la discusión por saber cuál de esas dos manifestaciones artísticas era superior, se llega al segundo *locus classicus* que menciona Steiner: el famoso *ut pictura poesis* de Horacio, quien unió la pintura y la poesía en un mismo nivel al afirmar que la poesía es como la pintura, porque ambas tienen como sujetos la realidad y las dos son limitadas en su adecuación mimética a esa realidad.

Un argumento histórico más que vale la pena mencionar es el de la diferencia entre las artes espaciales y las temporales. En 1776, en su célebre *Lacoonte*, Gottlob Lessing formula una teoría semiótica de la diferencia entre las artes visuales y la literatura. Pintura y poesía, es decir, visualidad y escritura –afirma Lessing– se sirven de medios o signos completamente distintos para imitar la realidad: mientras que la primera utiliza “figuras y colores distribuidos en el espacio”, la segunda emplea “sonidos articulados que van sucediéndose a lo largo del tiempo”.²

Si bien las fusiones, intersecciones y traslaciones entre la visualidad y la escritura pueden rastrearse al origen mismo del acto de escribir –entendido también como ejercicio visual– y si bien es posible hacer un repertorio de relaciones entre imagen y texto (o entre artes visuales y literatura) que se remonta a siglos atrás, el surgimiento de posturas teóricas que pretenden vincular ambos territorios y ponerlos en contacto, tanto a partir de sus temas y procedimientos como de sus metodologías, es bastante reciente y obedece, en parte, al auge de los enfoques inter y transdisciplinarios, y al surgimiento y consolidación de los estudios intermediales.³

² José Jiménez, “Pensar el espacio”, en *Conceptes de l'espai* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 2002), <http://psicologiadelarte.com/2013/07/pensar-el-espacio/>.

³ Claus Clüver, en su capítulo “Intermediality and Interart Studies”, en el libro *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, ed. de Jens Arvidson *et al.* (Lund: Intermedia Studies Press, 2007), realiza un recorrido por el surgimiento de los estudios interartísticos, que después derivaron en el campo denominado “estudios intermediales” (luego de una profunda reflexión sobre la pertinencia conceptual de basarse en el concepto de “arte” o de “medio” y sus respectivas implicaciones). Como textos seminales para el nacimiento de este campo de estudio Clüver señala los siguientes: Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (París: Flammarion, 1947), Susanne

En 1988, en la introducción del número especial de *Style* 22, Mieke Bal propuso el término “visual poetics”/poéticas visuales para referirse a un nuevo campo de estudio dedicado precisamente a las manifestaciones que ponen en contacto texto e imagen. En el ensayo “Intertextuality and Visual Poetics” de ese mismo número, Norman Bryson afirma lo siguiente: “The phrase ‘Visual Poetics’ contains a promise: that between poetry and the visual there is a kinship or affiliation which allows us to cross from one domain to the other with some kind of ease or sense of natural right of way.”⁴ Así, las poéticas visuales proponen una actitud teórica y crítica en la que el cruce entre los umbrales de lo visual y lo poético se realice con naturalidad, con soltura. Ni Bal ni Bryson plantean que los terrenos de la imagen y del texto sean iguales, sino que se pueden hacer tránsitos todo terreno de ida y vuelta, disolver, en cierta medida, las fronteras, muchas veces imaginarias, que se han construido para delimitar los espacios de acción de lo verbal y lo visual, y dejar de lado lo que Fernando Zamora denomina como la situación de “la imagen frente al ‘imperialismo lingüístico’”.⁵

Peter Wagner, por su parte, recupera estudios realizados en el ámbito de la retórica y semiótica de las artes visuales, y se refiere específicamente a los trabajos de Mieke Bal, Bryan Wolf y W. J. T.

Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1953), Calvin S. Brown, *Music and Literature* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1948) y la “Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts”, recopilada por Brown y que comenzó a distribuirse con periodicidad anual a partir de 1952, auspiciada después por la recién fundada Division of Literature and Other Arts de MLA. Cfr. Clüver “Intermediality and Interart Studies”, 21. Los aportes del propio Clüver han sido fundacionales para el campo de los estudios intermediales, junto con los de voces como Irina Rajewsky, W. J. T. Mitchell, James Heffernan, Norman Bryson, Peter Wagner, Marjorie Perloff, Wendy Steiner, Lars Elleström, Liliane Louvel y Asunción López Varela Azcárate, entre otros, y junto a la labor de organización de foros académicos y publicaciones de la International Society for Intermedial Studies, fundada en 1996.

⁴ En español: “El término ‘Poéticas visuales’ contiene una promesa: que entre la poesía y lo visual hay una alianza o afiliación que nos permite cruzar de un dominio al otro con cierta facilidad o con la sensación de que se trata de un tránsito natural”. Norman Bryson, “Intertextuality and Visual Poetics”, *Style* 22, núm. 2 (verano de 1988): 183. Traducción propia.

⁵ Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación* (México: UNAM, ENAP, 2010), 90.

Mitchell, en los que, desde distintas aproximaciones, se plantea que lo visual es tan retórico como lo verbal. Para Wagner: “Our great mistake is to be seen in the fact that we have ‘committed an act of historical suppression’ by considering visual art as silent and surrounded by an aura of nonverbal immediacy”.⁶ Así, condena que se siga enfatizando la “diferencia” de lo que, en esencia, son sistemas de signos (ya sean verbales o visuales) y plantea que, al insistir en la unidad y no en la divergencia entre artes hermanas, es posible estudiar su estructura retórica común. Para Mitchell: “All arts are ‘composite’ arts (both text and image); all media are mixed media”.⁷

Las vinculaciones entre imagen y palabra se han llevado a la práctica en innumerables obras de todas las tradiciones culturales a lo largo de la historia. Por nombrar ejemplos de contextos culturales y temporales distintos, se puede pensar en los *emakimono*s japoneses –pinturas en rollos que incluyen caligrafía y se convierten en narrativas iconotextuales, como el emblemático *Genji monogatari emaki* de principios del siglo XIII–, en las pinturas novohispanas que incluyen textos en cartelas –como el biombo de Juan Correa *Las artes liberales y los cuatro elementos* (1670)–, en los murales mexicanos que sustentan su retórica en la imagen acompañada de palabras o frases clave para la interpretación global de la obra –como *El arsenal* del pintor Diego Rivera (1928), en el cual se lee la frase “Así será la revolución proletaria. Son las voces del obrero rudo lo que puede darles mi laúd”– o en la obra de pintores como Joan Miró, quien incluso tituló *Peinture-poésie* a una serie de pinturas con inclusión de elementos textuales, elaboradas entre 1924 y 1927. Así, muchos artistas comenzaron a incluir textos en sus obras de manera sistemática, con lo cual darían paso a dos dinámicas definitorias del arte contemporáneo: la presencia reiterada de la palabra en las obras de

⁶ En español: “Nuestro gran error reside en el hecho de que ‘hemos cometido un acto de supresión histórica’ al considerar que las artes visuales son silenciosas y están rodeadas por un aura de inmediatez no verbal”. Peter Wagner, introducción a *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlín y Nueva York: W. de Gruyter, 1996), 33-34.

⁷ En español: “Todas las artes son ‘compuestas’ (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos”. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez (Madrid: Akal, 2009), 94-95.

artes visuales y la palabra como la constitución misma de la obra en el arte conceptual, surgido en los años sesenta.

A lo largo del siglo xx, de muy diversas formas, la literatura –particularmente la poesía– fue estableciendo vínculos con las artes visuales. A partir de *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, el espacio como marco significativo de la palabra se convirtió en una preocupación constante. Los poetas visuales incorporaron la visualidad a la poesía como un elemento indisociable del poema, a través de un uso cada vez más explícito y recurrente de imágenes, dibujos, diseños, fotografías. Además de las múltiples propuestas visuales y concretas⁸ en las que se puede situar movimientos como el letrismo, el espacialismo o la poesía semiótica, la poesía adquirió tridimensionalidad con el poema-objeto o con las propuestas de la *street poetry* y se hizo cuerpo, escrita en la piel como lienzo humano, en la denominada *tattoo poetry* o poesía tatuaje. Adicionalmente, para enriquecer aún más este ya de por sí plural panorama de las poéticas extendidas, la videopoesía y la poesía digital dotaron de movimiento a la palabra poética. Así, la poesía se hizo arquitectura, pintura, escultura, animación y, con ello, se modificó de manera radical la concepción acerca de la poeticidad y de lo poético, pero también acerca de los linderos, cada vez más móviles y difusos, entre la literatura y las artes plásticas.⁹

Esta preocupación por vincular lenguajes artísticos en una apuesta estética integral no sólo ocurrió en la poesía, sino también

⁸ No es casual que en paralelo al surgimiento del “arte conceptual”, el cual básicamente buscaba la desmaterialización del objeto artístico al plantear que el arte es una idea, haya surgido la “poesía concreta”, un adjetivo que en este contexto podría considerarse el antónimo de “conceptual”, con la intención de hacer concretos los elementos discursivos que conforman el poema y que, tradicionalmente, en tanto elementos lingüísticos, se concebían como abstractos.

⁹ Tanto es así que, en muchas ocasiones, lo que define que una obra sea concebida como perteneciente a las artes visuales o a la literatura depende del contexto en el que se encuentra o de la intención del autor, o de aquel que la muestra. De esta manera, muchos poemas visuales adquieren su filiación “literaria” al aparecer en antologías de poesía y al ser presentados como poemas o, si se les muestra en una galería o museo y si se les plantea como obras de arte (conceptual en la mayoría de los casos), toman el estatus de “obras de arte visual”.

en las artes visuales. Uno de los ejemplos más emblemáticos de ello es la corriente de arte conceptual denominada precisamente *Art & Language*, la cual surgió en Inglaterra a finales de los años sesenta y cuya propuesta se centra en emplear palabras como el material estético de sus obras. Hoy en día es difícil entrar en un museo de arte contemporáneo y no encontrarse con alguna especie de *language-based art*, pues la confluencia entre palabra e imagen se ha vuelto cada vez más natural, tanto en el contexto de la literatura como en el de las artes visuales, y las relaciones interartísticas, por usar el término de Kolarova Vassilena,¹⁰ e intermediales, por usar el término más habitual e incluyente, son ya prácticamente incuestionables.

Uno de los principales teóricos interesados en el campo de los estudios visuales es el antes citado W. J. T. Mitchell, quien en su artículo “Interdisciplinarity and Visual Culture”¹¹ planteó que la cultura visual es un campo interdisciplinar, un lugar de convergencia y conversación a través de distintas líneas disciplinarias. En su libro *Teoría de la imagen*, Mitchell formuló un concepto fundamental para el desarrollo de los estudios visuales. Tras cuestionar el “giro lingüístico”, tal como había sido expuesto por Richard Rorty, e incluso el “giro semiótico” propuesto por Norman Bryson y Mieke Bal, y porque consideraba que esos modelos de “textualidad” reducían el estudio del arte y las formas culturales y sociales a una cuestión de “discurso” y de “lenguaje”, Mitchell apostó por el giro de la imagen, lo que denominó “pictorial turn” y que en español se ha traducido como “giro pictorial”, un cambio epistemológico que lo llevó a proponer una transformación de la historia del arte a la historia de las imágenes, con énfasis en el lado social de lo visual.

¹⁰ Siguiendo el concepto de “intertextualidad” ampliamente trabajado por Julia Kristeva y Jean Genette, Kolarova Vassilena, en su artículo “The Interartistic Phenomenon”, plantea una metodología para el estudio de las relaciones interartísticas. Vassilena retoma el concepto de “interartisticidad” (*interartiality*) propuesto por Walter Moser, de la Universidad de Ottawa, en la conferencia “Interartiality: Contribution to an Archeology of Intermediality”, la cual tuvo lugar en 2004 en el marco del IV Coloquio Internacional del Center for the Research on Intermediality de la Universidad de Montreal.

¹¹ Carlo Ginzburg *et al.*, “Inter/disciplinarity”, *Art Bulletin* 77, núm. 4 (diciembre de 1995): 540-544.

RELACIONES ICONOTEXTUALES EN LA POESÍA

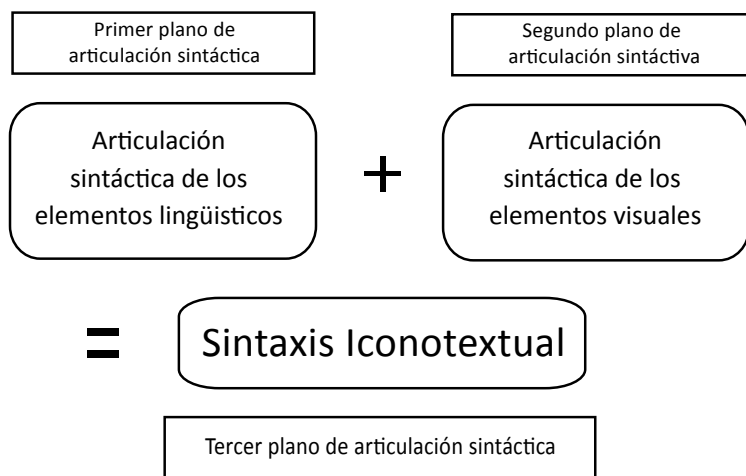


Figura 1. Niveles de articulación sintáctica de la iconotextualidad.
Elaboración propia.

En la figura anterior se observa cómo la sintaxis iconotextual representa un tercer nivel de articulación que engloba los dos niveles previos articulados: por un lado, la sintaxis discursiva, es decir, la de los elementos lingüísticos y, por otro, la sintaxis de la imagen, la de los elementos visuales. Cabe señalar que la retórica de las obras iconotextuales es una retórica híbrida, la cual comunica a partir de las vinculaciones semánticas y sintácticas de los elementos discursivos y visuales fusionados.¹²

A continuación se plantean algunos ejemplos de poesía en soportes alternativos¹³ a la luz de lo que, con base en lo anterior, se podría denominar el “giro iconotextual”.

¹² Cfr. María Andrea Giovine, “Hacia una lectura sintáctica de la poesía visual”, en *La poesía visual en México*, comp. de Samuel Gordon (México: Universidad del Estado de México, 2011), 99-131.

¹³ Con “soportes alternativos” me refiero a los espacios de inscripción textual temporales o permanentes que no son el papel, en tanto medio de fijación prototípico del texto, y que, dada la multiplicidad de formas, soportes y materiales existentes, generan nuevas prácticas de lectura y de escritura, así como experiencias estéticas y lectoras híbridas y sinestésicas.

Las obras plenamente iconotextuales son aquéllas en las que lo visual y lo textual –la imagen y la palabra– se encuentran fundidos en un todo que no podría funcionar de manera dissociada. Ninguno de los dos aspectos es prescindible ni ornamental; ambos son indispensables para la configuración de sentido.

This is a mirror You are a written sentence,¹⁴ producida entre 1966 y 1968 por el artista conceptual uruguayo Luis Camnitzer, es un ejemplo representativo de cómo el arte conceptual hace del lenguaje la obra. La primera oración, “Esto es un espejo”, con toda su fuerza declarativa, invita a recordar que el artista tiene la potestad de crear lo que decida crear y, si se quiere que la magia suceda, como espectador se tiene que participar en el pacto de ficcionalidad, es decir, asumir que ese sí es un espejo. Lo anterior equivale al efecto de la famosísima declaración de Magritte “Esto no es una pipa”, sólo que en este caso lo que se tiene es una afirmación. Cuando Camnitzer dice que ese es un espejo, la segunda oración cobra sentido. “Tú eres una oración escrita”. Esta obra capitaliza dos de los postulados básicos del arte conceptual: por un lado, la obra de arte como idea, como concepto (a través de la palabra), y, por otro lado, la disolución de las fronteras entre obra y espectador. Aquí, el último se convierte en la obra, en una oración escrita y reflejada en un espejo de palabras. La palabra se hace forma, se hace objeto y, con ella, el espectador mismo se vuelve palabra.

En lo relativo a la escultura poética o poema escultura, podemos mencionar como ejemplo la serie *Lo que los ojos no alcanzan a ver* (2011) de la artista mexicana Miriam Medrez, quien trabaja en torno a temas como el universo de lo femenino, el cuerpo, la identidad. Muchas de las piezas que integran esta serie de cuerpos de mujeres a escala natural hechos de manta cosida incluyen textos y muestran a mujeres leyendo arrodilladas. En el poema escultura se lee:

Por un momento pensé que era sólo una mujer arrodillada frente al río
inmóvil, miraba su sombra proyectada debajo del agua.

¹⁴ En español, “Éste es un espejo. Eres una oración escrita”. Una reproducción visual de esta obra puede encontrarse en diversos sitios web, como <http://bombmagazine.org/article/4913/luis-camnitzer>.

Le costaba respirar.
Sus pechos frondosos estaban agitados y sus manos descansaban sobre los
muslos fuertes.
Quiso levantarse pero su espalda pesaba.
La imagen duró apenas unos instantes.
Más tarde me enteré que en ese mismo paraje habían encontrado
a una mujer acuchillada por su suerte.¹⁵

Los textos de estas esculturas, con letra manuscrita que hace pensar en una escritura íntima, personal, cuentan la historia de la escena que se aprecia y, en cierto sentido, hacen honor al título de la serie, pues narran aquello que de ninguna manera se podría inferir sólo a partir de lo que se ve; leer se convierte en un acto del ver. Aquí, la indisoluble unión entre texto e imagen representa precisamente lo que los ojos no alcanzan a percibir en estas esculturas de mujeres lectoras, arrodilladas, leyendo su destino. Cada quien es espectador, un *voyeur*, de ese instante de lectura íntimo que equipara el tiempo de lectura propio al de la mujer que lee, con la salvedad, claro está, de que esa mujer representada, a diferencia del espectador, leerá siempre y continuamente ese texto una y otra vez, dado que la escultura únicamente puede mostrar (o se propone mostrar) ese único instante.

Lesley Dill, artista visual norteamericana, realiza un trabajo de creación plenamente iconotextual. En su sitio www.lesleydill.net/, se puede observar su producción artística dividida en las siguientes categorías: dibujo, instalación, *performance*, fotografía, impresiones, títeres, escultura y textiles. En todas las categorías anteriores se encuentran obras que incluyen palabras y que sin lugar a dudas podrían analizarse desde las poéticas visuales. *Divide light* (2003),¹⁶ por ejemplo, es una escultura tipográfica: una figura sentada, presumiblemente masculina, hecha de bronce, de la cual salen letras enor-

¹⁵ La imagen de este poema escultura y una discusión más detenida sobre el tema se puede leer en María Andrea Giovine, "Lo que los ojos no alcanzan a ver. Atisbos a la obra de Miriam Medrez", *Periódico de Poesía*, núm. 73 (octubre de 2014), http://www.periodico-depoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=3435&Itemid=95.

¹⁶ Una fotografía de esta escultura puede observarse en <http://www.lesleydill.net/sculpture/oyt712mt8r743bq2h5r0t3recze4us>.

mes, aunque por la posición de las piernas de la figura también se podría pensar que las letras no salen de ella, sino que la aprisionan y la mantienen rígida, como si fueran alfileres. Esta escultura está vinculada con toda una tradición, de más de un siglo de existencia, de uso de la tipografía como elemento integrado a las artes visuales.

En *Faith* (2010),¹⁷ Dill muestra también una figura masculina hecha de bronce, esta vez suspendida de la pared. Sobre la camisa que viste la figura se lee: “Was he an animal that music had such an effect on him?” [“¿Acaso él era un animal y por eso la música le producía tanto efecto?”]. Esta pregunta, enigmática y un tanto perturbadora, resulta difícil de vincular con la imagen. Los pronombres “he” y “him” no tienen un referente claro y tampoco se puede delimitar contextualmente el sentido de “music” ni de “effect”. ¿A qué música se refiere y cuál es ese efecto que produjo? A diferencia de la escultura de Medrez en la que resulta “natural” la presencia de un texto, pues la imagen es la de una mujer arrodillada que lee –cuyo gesto lector, por supuesto, se interpretaría de manera distinta si no estuviera el texto presente: se podría pensar que está abatida, que cayó de rodillas, que está enferma o cualquier otra suposición basada en la postura de la figura–, lo que se lee aquí genera extrañeza, no acota la interpretación de lo que se ve, sino que la irradia hacia pueros desconocidos. Tanto la posición de la estatua, sumada a la expresión poco definida del rostro, como la falta de referencialidad y de contexto lingüístico del texto se suman para generar en el espectador una especie de incertidumbre perceptiva.

El artista escocés Robert Montgomery, quien se define a sí mismo como alguien que trabaja dentro de una tradición poética y postsituacionista melancólica,¹⁸ tiene una trayectoria consolidada en la poesía intervencionista y en la *street poetry* o poesía urbana. En su sitio web, su obra aparece clasificada en las siguientes categorías: piezas con luz solar reciclada, espectaculares, poemas de fuego, paneles de madera y acuarelas. El poema de fuego *Great*

¹⁷ Una fotografía de esta escultura puede verse en <http://www.lesleydill.net/sculpture/t5rkcssr7z494j4fssjh6ww18gcvje>.

¹⁸ En su sitio www.robertmontgomery.org.

Fosters Fire Poem (2013),¹⁹ en el que se lee: “To wake up and be like the weather to be no longer the broken hearted servants of mad kings” [“Despertar y ser como el clima ya no ser los sirvientes de corazón roto que atienden reyes dementes”] no se vincula con ninguna imagen, sin embargo, el texto es la imagen misma. Éste es un ejemplo de lo que se podría denominar “la retórica de los materiales”, es decir, la carga de significación que se suma a un texto, no por la yuxtaposición de una imagen, sino por lo que aportan los materiales con los que está escrito y por los que conforman la superficie de inscripción. Se trata además de un poema-proceso, pues mientras el poema arde se efectúa su lectura y luego algunas letras se apagan y otras permanecen prendidas, o incluso algunas se caen y dejan de formar parte del texto hasta que éste queda prácticamente destruido.²⁰ A través de sus poemas de fuego Robert Montgomery apunta a la volatilidad del lenguaje, a conceptos como “legibilidad-ilegibilidad”. El fuego, que ha destruido tantos libros y bibliotecas a lo largo de la historia, es el material elegido por Montgomery para un poema efímero, que se mueve y que nos recuerda que la poesía está en el poema, pero también en el acto de creación del poema.

Desde finales de los años sesenta,²¹ como se mencionó líneas arriba, cada vez es más común encontrar palabras en los espacios prototípicos de las artes visuales, como las galerías de arte y los museos. Ejemplos sobran de estas muchas vinculaciones, y el arte contemporáneo ha capitalizado el uso de elementos lingüísticos incorporados a las obras prácticamente como una tónica internacional.

¹⁹ En <http://danialdalton.me/post/121993632931/great-fosters-fire-poem-2013-by-robert> puede verse una fotografía de un momento específico del proceso de la pieza.

²⁰ En <http://www.robertmontgomery.org/robertmontgomery.org/16.html> puede verse una fotografía en la que se aprecia cómo las letras empiezan a caerse y se comienza a borrar el poema.

²¹ En 1968 se fundó en Inglaterra el grupo Art & Language. Su acta de nacimiento fue la publicación *Art-Language*, subtitulada “Journal of Conceptual Art”, cuyo primer número se publicó en mayo de 1969. Los artistas que integraron este grupo, como Joseph Kosuth y Bruce Nauman, por mencionar dos ejemplos, han trabajado de manera sistemática en la producción de obras que ponen en juego y en crisis las diversas relaciones entre el lenguaje discursivo y el lenguaje visual.

El último ejemplo es una instalación realizada en 2013 por Joseph Kosuth, el cual se suma a una muy larga serie de trabajos en los que, durante cuatro décadas, ha explorado en su praxis artística las relaciones entre lenguaje y arte o palabra e imagen. Esta exposición, montada en la galería Kuad²² en Estambul, llevó por título “The Wake” y consistía en palabras y frases, en inglés y en turco, tomadas de la obra *Finnegans Wake* de James Joyce, escritas en las paredes de la galería con luz de neón, un material típicamente empleado por los artistas conceptuales del grupo Art & Language. No es casual que se trate precisamente de una recontextualización homenaje de esa novela de James Joyce. En el libro II, episodio III de *Finnegans Wake*, Joyce introduce el neologismo “verbivocovisual”, que se volvería clave en la poética de los concretistas brasileños basada en la confluencia de lo verbal, lo sonoro y lo visual, como ha sido el trabajo del propio Kosuth durante su ya larga carrera artística. En esta instalación, las paredes de la galería no tenían cuadros ni ningún otro elemento visual y se convirtieron en las “páginas” de inscripción de textos reapropiados, textos recontextualizados, fragmentos de una novela emblemática “curados” por un artista visual para darles una nueva lectura.

Se podrían seguir planteando aquí muchos ejemplos más de las múltiples formas que asumen las relaciones entre palabras e imágenes a la luz de las poéticas visuales. Poemas-objeto, poemas concretos, poemas-escultura, poemas urbanos, poemas tatuaje, poemas digitales... las abundantes configuraciones nuevas que ha asumido el poema en sus diversas materialidades ponen a dialogar la palabra con la visualidad, muchos fondos con muchas formas que generan nuevas legibilidades.

La vida cotidiana está cada vez más llena de textos e imágenes que interactúan, confluyen y dialogan. El “giro iconotextual” es una constante en el arte desde hace ya varias décadas. Pintura y poesía, imagen y palabra, visualidad y escritura ya no son artes hermanas, sino, en

²² En <http://www.kuadgallery.com/exhibition/joseph-kosuth-the-wake/> puede leerse el texto curatorial de la exposición; en <http://www.designboom.com/art/neon-installation-by-joseph-kosuth-references-james-joyces-finnegans-wake/> puede verse una documentación fotográfica.

muchos casos, una y la misma cosa. Lo que los ojos no alcanzan a ver y lo que las palabras no alcanzan a decir se completa e integra precisamente en las retóricas híbridas de obras intermediales, que ofrecen un nuevo modo de leer y una serie ilimitada de experiencias estéticas en las que textualidad y visualidad son un todo indisociable.

BIBLIOGRAFÍA

- Arvidson, Jens, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, editores. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.
- Bryson, Norman. "Intertextuality and Visual Poetics". *Style* 22, núm. 2 (verano de 1988): 177-182.
- Clüver, Claus. "Intermediality and Interart Studies". En *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Edición de Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.
- Ginzburg, Carlo, James D. Hyerbert, W. J. T. Mitchell, Thomas F. Reese y Ellen Handler Spitz. "Inter/disciplinarity". *Art Bulletin* 77, núm. 4 (diciembre de 1995): 534-552.
- Giovine, María Andrea. "Hacia una lectura sintáctica de la poesía visual". En *La poesía visual en México*. Compilación de Samuel Gordon, 99-131. México: Universidad del Estado de México, 2011.
- _____. "Lo que los ojos no alcanzan a ver. Atisbos a la obra de Miriam Medrez". *Periódico de Poesía*, núm. 73 (octubre de 2014). http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=3435&Itemid=95.
- Lessing, Gottlob. *Lacoonte o de los límites entre la pintura y la poesía [1776]*. México: Porrúa, 1993.
- Jiménez, José. "Pensar el espacio". En *Conceptes de l'espai*. 82-86. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2002. Texto originalmente publicado en el Catálogo de esa exposición colectiva, cedido expresamente por el autor para su publicación en www.psicologia-delarte.com.

- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago y Londres: The University of Chicago press, 1982.
- Wagner, Peter. Introducción a *Icons-Texts-Iconotxts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, 1-40. Berlín y Nueva York: W. de Gruyter, 1996.
- Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

SEGUNDA PARTE

LA PALABRA Y LA IMAGEN EN LOS CÓDICES NAHUAS

Patrick Johansson K.

Instituto de Investigaciones Históricas
Universidad Nacional Autónoma de México

La noción de escritura está generalmente asociada a la palabra, y cuando una grafía deja de vincularse homológicamente con el verbo, se habla entonces de protoescritura o bien se le considera un tema que concierne exclusivamente a la iconografía o a la historia del arte. Ahora, si la mayoría de los sistemas de escritura consisten en registrar gráficamente lo que decimos, esto no significa que todos esos sistemas estén relacionados con la palabra y que no se pueda concebir una escritura ajena a la lengua. Esto no pasaría de ser un simple problema de terminología, sin importancia, si no implicara un rechazo implícito de la imagen como instrumento de cognición y la idea de que no se puede pensar más que con palabras. Si la “tiranía de su señoría la palabra” se ejerció en una cultura del logos, no ocurrió lo mismo en Mesoamérica, específicamente en la cultura náhuatl, en la que la imagen se alió (no se sometió) al verbo, estableciendo una relación complementaria, la cual caracteriza tanto su expresión oral como su escritura.

En tiempos precolombinos la producción, retención y transmisión del saber se realizaba esencialmente mediante dos medios de expresión y comunicación: la oralidad y la imagen. Por un lado, textos de diversa índole, memorialmente conservados en la mente y el corazón de los *tlamatinime* se “colaban” en un molde verbal, pero también gestual, dancístico y musical para que fraguara su cuerpo expresivo. Por otro, dichos textos se configuraban en imágenes y generaban asimismo aspectos determinantes del pensamiento indígena.

La pictografía, el simbolismo ideográfico y la mediación fonética se conjugaban con el tamaño, el trazo, la posición, los colores, la tensión espacial de las formas sobre el papel o el lienzo y su composición, para producir un sentido sensible, en parte subliminal e ilegible, si bien inteligible mediante la mirada.

El verbo y la imagen se vinculaban estrechamente en la producción del sentido sin que el discurso pictórico estuviera del todo sometido a la lengua. La imagen producía un sentido con recursos específicos y si bien se podía “leer” parcialmente y reducir a palabras, no se petrificaba en un texto verbal determinado. Existía un discurso pictórico, paralelo al discurso oral, que tenía su expresividad propia. En este contexto, la “lectura” era ante todo una “visión” de hechos y acontecimientos que no pasaba necesariamente por el embudo de una expresión verbal. La imagen se imprimía de manera directa en esferas del cerebro sin que tuviera que ser procesada verbalmente para ser aprehendida: se pensaba también en imágenes.

Con la llegada de los españoles y la aculturación progresiva de los pintores *tlabcuiloque*, los principios de la escritura indígena se vieron permeados por ciertas normas que derivaban del alfabeto, lo que tuvo como consecuencia un mestizaje expresivo muy particular. Lo anterior se puede esquematizar de la siguiente manera (figura 1):

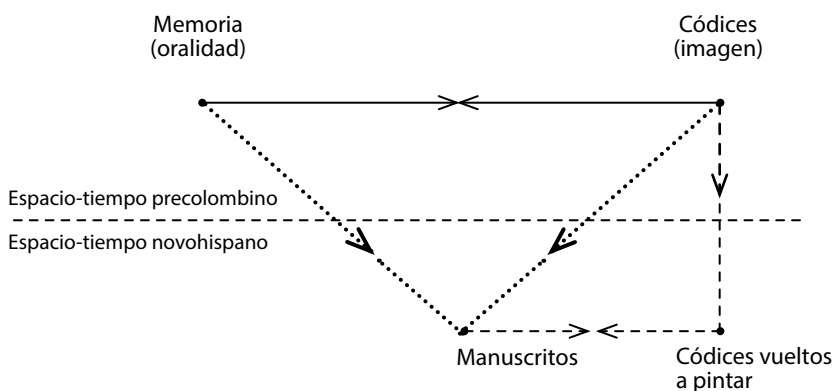


Figura 1. Textos orales, pictográficos y alfabéticos.

EL SONIDO Y LA IMAGEN

Según lo planteado en los mitos cosmogónicos y lo demostrado, el mundo natural en que se ha integrado el hombre, un caos sonoro se manifestó en la primera etapa formativa del mundo, cuando todavía no amanecía. En un mito náhuatl de probable procedencia tolteca y quizá de origen huasteco, dentro del contexto narrativo de la creación del hombre, Quetzalcóatl fue al Mictlan para pedir a Mictlantecuhtli los huesos-jade que atesoraba, con el fin de crear al hombre. A petición del dios de la muerte, Quetzalcóatl-Ehécatl sopló en su caracol sin que se produjera sonido alguno. Pese al aire que penetraba con fuerza en las circunvoluciones femeninas del caracol, no salía ningún sonido: el caracol no estaba agujerado. Los gusanos llegaron al rescate, agujeraron el instrumento marino, después de lo cual se metieron el abejorro (*xicotl*) y la abeja, cuyo zumbido permitió que se hiciera una luz sonora en las tinieblas del inframundo.

La primera luz existencial (después de la luz esencial del *axis mundi* ígneo: el fuego y quizá del “crepitar” que lo caracteriza) fue un sonido. Resulta interesante observar que el aire (*ehecatl*) sin sonido no pudo fecundar la muerte para que naciera el hombre. Es cuando Mictlantecuhtli oyó el sonido del caracol (*ohualcac in Mictlantecuhtli*) que se inició propiamente la gestación del ser en las entrañas genésicas de la muerte.¹

En cuanto al sonido producido, representa las nupcias de lo natural y lo cultural, ya que el soplo de Ehécatl es un hecho cultural, mientras que el sonido producido es el zumbido de los insectos que se introdujeron en el caracol. Los abejorros y las abejas encarnaron entonces el sonido del caracol, el cual, consecuentemente, penetró en el oído de Mictlantecuhtli, con lo que fecundó asimismo la muerte. Al pasar por las circunvoluciones del caracol, el aire y el sonido producido adquirieron la forma en espiral de su contenedor: una voluta, representación gráfico-arquetípica de un elemento acústico (figura 2).

¹ Cfr. Patrick Johansson, “La fecundación del hombre en el Mictlan y el origen de la vida breve”, *Estudios de Cultura Náhuatl* 27 (1997): 68-88.



Figura 2. El sonido producido por el caracol de Quetzalcóatl-Ehécatl. *Códice Borbónico*, lámina 3.

Este sonido primordial, alma sonora del ser en gestación en el contexto mitológico aquí expuesto, se vio pronto esculpido por el ingenio humano para volverse “palabra”, expresada también gráficamente mediante una voluta. En este sentido, es interesante constatar que la palabra tének para nombrar la pintura o escritura (*tlahcuilolli* en náhuatl) era y sigue siendo *zuchum*, término que refiere el aliento o suspiro. Así como el sol y la luna se gestaron en las entrañas telúricas del inframundo, como las flores fueron creadas en el Mictlan, el sonido primordial se produjo también en los dominios del dios-muerte Mictlantecuhtli.

EL RUIDO: UNA LUZ SONORA

El sonido producido por el caracol de Quetzalcóatl-Ehécatl, además de la índole anímica que manifiesta, tiene el valor sinestésico de una luz en la oscuridad silenciosa del inframundo. Los abejorros y las abejas silvestres son insectos esencialmente solares en la simbología indígena, por lo cual el zumbido que genera su aleteo, y que determinó el carácter “nasal” del sonido del caracol, es también “solar”.

En este mismo rubro de la luminosidad del sonido, es preciso mencionar la actitud que adoptaban los antiguos mexicanos durante los eclipses. Según lo afirmado por los informantes de Sahagún, para conjurar las tinieblas y propiciar un pronto retorno de la luz solar, gritaban y producían ruidos específicos al golpearse la boca con la mano:

*In maceoalti netenujteco, netempapaujlo, tlacaoaca, tlacaçaoatzalo, tzatzioa.*²

“La gente se pega en la boca, se golpea repetidamente los labios; hacen ruido como de susurro, agitan hojas secas, gritan”.

En esos momentos críticos, los indígenas no elevaban plegarias ni cantos, sino que producían ruidos y generaban una cacofonía parecida a la que había prevalecido en las primeras etapas de la creación del mundo, la cual había culminado con la aparición de la luz del amanecer. También en este contexto, el ruido producido representaba una luz sonora en la oscuridad, la cual propiciaba la reaparición de la luz del día. Hoy en día los indígenas de la Sierra Norte de Puebla golpean botellas o latas mientras dura un eclipse de sol, para lograr un efecto similar.

Al sonido del caracol de Quetzalcóatl se debe añadir, en este mismo marco mitológico, el ruidoso aleteo de la codorniz *zollin* que asustó a Quetzalcóatl y lo hizo caer en la trampa (un hoyo) que habían tendido los *mictecas*, moradores del inframundo, siguiendo las órdenes de Mictlantecuhtli. La codorniz vuela de noche y representa, según Chevalier y Gheerbrant, una luz en la noche o el inframundo.³

² *Códice Florentino*, ed. facs. (México: Giunta Barbera, 1979), libro 7, capítulo 1.

³ Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (París: Editions Robert Laffont, 1982), 188.

La decapitación ritual de codornices que realizaban los nahuas, mayas y probablemente los huastecos al amanecer, liberaba cada mañana la luz del día, presa, durante el tiempo de una noche, en las tinieblas del inframundo. No es posible extenderse aquí sobre la función mitológica de la codorniz en el contexto referido. Se puede decir, simplemente, que el ruido que produjo su aleteo e hizo caer a Quetzalcóatl en el hoyo (*tlaxapochtli*) fue una luz en las tinieblas del inframundo, una luz ígnea,⁴ luz de un fuego fijo, axial, que anticipaba la luz móvil del amanecer (simbolizada por el quetzal).

Asimismo, aunque con un esquema narrativo distinto, la caída de Quetzalcóatl en un hoyo, caída provocada por el ruido “ígneo” de la codorniz, se asemeja al salto que dieran Nanahuatzin y Tecuciztecatl en el fuego y que hizo que se “transformaran” en sol y luna, respectivamente. Cuando despertó después de su caída, además de llevar los huesos preciosos a Tamoanchan, el dios se dirigió hacia el este, hacia el amanecer, caracterizado también en otros contextos mitológicos por el “ruido” que hizo el árbol al romperse.

En la llamada “Peregrinación de los aztecas”, en Cuahuítl itzintla, un ruido estruendoso acompañó la ruptura del árbol al pie del cual los migrantes estaban comiendo:

En este pueblo marchó de aquel lugar para otro donde cuentan había un árbol muy grande y muy grueso donde les hizo parar; al pie del cual hicieron un pequeño altar, donde pusieron el ídolo, porque así se lo mandó el demonio y a su sombra se sentaron a comer. Estando comiendo hizo un grande ruido el árbol y quebró por medio. Espantados los aztecas del súbito acaecimiento, tuvieronlo por mal agüero y comenzaron a entristecer y dejaron de comer.⁵

La ruptura del árbol y el ruido correspondiente señalan en este contexto, según parece, el amanecer y la necesidad imperiosa de separarse, sin que el ruido como tal fuera expresado de manera pictógraficamente explícita en los códices que refieren el suceso.⁶

⁴ La codorniz, por su color y otros elementos, está asociada al calor.

⁵ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, t. 1 (México: UNAM, IIH, 1992), 114.

⁶ Cfr. Patrick Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI* (México: UNAM, IIH, 2004), 351-358.

Según lo revela el mito mencionado, el elemento anímico fue generado por Quetzalcóatl cuando sopló en su caracol y produjo un sonido que tomó la forma del conducto (femenino) que el aire (masculino) atravesó. La imagen que refiere este hecho mitológico establece lo que será el signo visual de la palabra: la voluta (figura 2). Ésta simboliza la palabra oral y, por extensión, otros conceptos como “el mando”, por ejemplo. Sin embargo, aun cuando Quetzalcóatl al soplar en su caracol haya producido un “sonido” que podría remitir a la palabra oral, específicamente a la lengua náhuatl, es probable que la voluta que se formalizó pictográficamente dentro del caracol más bien haya remitido al espíritu indígena (*ihiyotl*), más allá de su manifestación verbal o pictórica.

Por otra parte, dos volutas en posición respectivamente invertidas dentro de un cuadro conformaban el pictograma del día (*ilhuitl*) en los códices nahuas. Parece haber existido una relación ideográfica o simplemente fonética entre *ilhuia* ‘decir’ e *ilhuitl* ‘el día’. El hecho de decir habría significado “dar a luz” verbalmente una idea. El pictograma se encuentra dentro de la voluta florida de un canto (figura 3), lo cual podría significar que también se cantaban ciertos textos pictográficos.



Figura 3. *Códice Borbónico*, ed. de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García (México: FCE, 1991), lámina 4 (detalle).

**ELEMENTOS FONÉTICOS EN LA DISCURSIVIDAD
VISUAL PREHISPÁNICA**

Si bien la recrudescencia de los glifos fonéticos en la iconografía náhuatl se debe, como ya se ha mencionado, a la influencia que ejerció el “espíritu alfabético”, ciertas imágenes prehispánicas podrían haber contenido determinativos con valor fonético para precisar algunas ideas.

***IXNAHUATIA* ‘CONDENAR’**

En un contexto calendárico, la escena emblemática que ilustra la trecena 1-*Tecpatl*, 1-Pedernal (figura 4), refiere la ejecución de una “condena”: *ixnahuatia*. La representación pictográfica de “condenar” se compone de una gruesa voluta amarilla que expresa lo excrementicio de la falta cometida, de una franja roja que confiere su tenor sacro-jurídico a lo expresado, de dos volutas también amarillas en posición respectivamente opuesta, lo que refiere el hecho de pronunciar un juicio. El *ixtli* ‘ojo’ en la circunvolución de la voluta negra (figura 5) podría tener un valor ideogramático, pero también fonético: *ix(tli)-nahuatia*.



Figura 4. *Códice Borgia*, ed. facs., comentarios de Eduard Seler y trad. de Mariana Frenk (México: FCE, 1980), lámina 70.



Figura 5. *Códice Borgia*, ed. facs., comentarios de Eduard Seler y trad. de Mariana Frenk (México: FCE, 1980), lámina 70 (detalle).

LA MUERTE DE IXTLILXÓCHITL

Otro ejemplo de lo anterior lo constituye la representación pictográfica de la muerte de Ixtlilxóchitl, específicamente la del glifo antroponímico del gobernante acolhua en el *Códice Mexicanus* (figura 6), el cual fue elaborado después de la Conquista, pero conserva los principios esenciales de la semiología indígena de la imagen.

Una cuerda alrededor del cuello del gobernante de Texcoco significa que fue asesinado (de hecho, ejecutado por orden del rey de Azcapotzalco, Tezozómoc). El glifo antroponímico de Ixtlilxóchitl: *Tlilxochitl* 'flor de la vainilla', *Ix(tli)* 'cara', *tlil(tic)* 'negra', y *xochitl* 'flor'. Una flor (*xochitl*) figura en la cara (*ixtli*) negra (*tliltic*) del personaje. El significado sería "cara de flor de vainilla", o bien "corola de la flor de la vainilla". La cara negra es la de la flor, no la del rey, por lo que una relación fonética vincula parte del significante con el significado.



Figura 6. *Códice Mexicanus*. Ernest Mengin, "Commentaire du *Codex Mexicanus* No. 23-24 de la Bibliothèque Nationale de Paris", *Journal de la Société d'Américanistes*, núm. 41 (1952): lámina LX (detalle).

**LA DISCURSIVIDAD EPIFÓRICA⁷ INDÍGENA
“CONTAMINADA” POR UNA ICONICIDAD ANECDÓTICA**

Como se expresó líneas arriba, es la sintaxis compositiva de las unidades pictóricas la que “conformaba” el texto icónico mediante una semiología propia, la cual implicaba ver y sentir lo que se quería expresar. Uno de los primeros impactos del espíritu alfabético-narrativo español sobre la narratividad visual indígena consiste en plasmar la narratividad verbal, con sus detalles, sobre su homóloga pictográfica. Compárese tan sólo la lámina II del *Códice Boturini* (figura 7) y la lámina 5 del *Códice Azcatitlan* (figura 8), ambas referentes a la misma secuencia de la *Peregrinación de los Aztecas*.

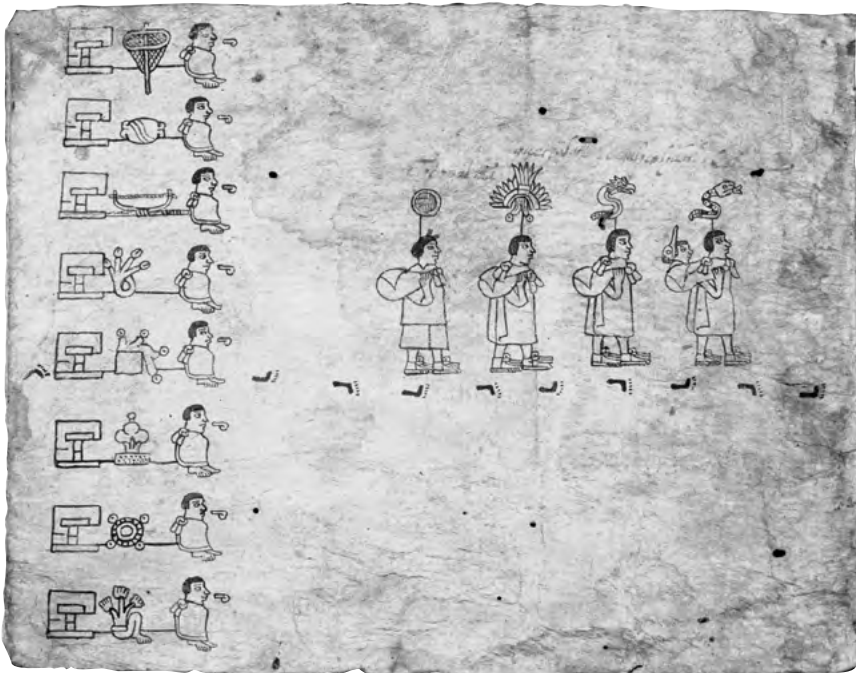


Figura 7. *Códice Boturini*. Patrick Johansson, “Tira de la peregrinación: *Códice Boturini*”, *Arqueología Mexicana. Edición especial* 26 (diciembre 2007): lámina II.

⁷ Término utilizado en el ámbito de la semiología de la imagen. Indica una aprehensión espontánea global y totalizadora de una imagen; el vocablo opuesto es “diafórico”.



Figura 8. *Códice Azcatitlan*, ed. facs., intro. de Michel Graulich, comentario de Robert H. Barlow, rev. de Michel Graulich, trad. al español de Leonardo López Luján (París: Bibliothèque Nationale de France / Société des Américanistes, 1995), lámina 5.

En la lámina II del *Códice Boturini* (figura 7), la configuración pictórica de la historia determina una percepción inmediata y “sensible” de sus elementos funcionales. La disposición de los ocho barrios sobre el eje vertical, a la vez que refiere la inmovilidad de éstos, en ese momento preciso, establece una ortogonalidad expresiva con los cuatro *teomamaqueh* o portadores del dios, que avanzan sobre un eje horizontal. Las oposiciones vertical/horizontal e inmóvil/móvil, ocho/cuatro, tres hombres/una mujer, etc. se perciben visualmente y se procesan en términos cognitivos. El eje céntrico del avance de los portadores del dios determina un espacio vacío, ilegible en términos de transposición verbal, pero que no por eso deja de suscitar una sensación de vacío que corresponde a la narratividad de la secuencia.

A su vez, el eje horizontal en torno al cual se realiza el avance de los portadores y su orientación pasa por en medio de los barrios, anticipando una división de la totalidad en cuatro (sol) y tres (luna)

que se manifiesta en la lámina iv. Además de que puede generar un relato oral, la narratividad de la imagen opera a niveles profundos de la psique humana.

En cambio, en la lámina 5r del *Códice Azcatitlan* (figura 8), cuya factura fue claramente influenciada por la cultura occidental, abundan elementos circunstanciales propios de la oralidad, mientras que la narratividad con carácter mitológico de la imagen, es decir, la mitografía, se ve desplazada por una iconicidad pletórica que enfatiza lo anecdótico en detrimento de funciones narrativas esenciales. Al comparar las láminas respectivas de sendos códices, se advierte que en el *Códice Azcatitlan* se pierden los ejes narrativos estructurantes de esta fase de la peregrinación.

LA ORIENTACIÓN Y EL SENTIDO

La orientación de los distintos elementos que componen una imagen es determinante en la narrativa pictórica. En el periodo de transición que constituyeron los primeros años de la Colonia, la imagen y el alfabeto se integraron para generar documentos culturalmente mestizos. En este nuevo contexto, la imagen fungió generalmente como una ilustración de lo que expresaba el texto verbal, manteniendo siempre su narratividad propia. A veces, la dependencia del orden alfabético fue tan coercitiva que llevó al *tlahcuilo* a cometer errores en sus ilustraciones. Tal fue el caso de una imagen del *Códice Aubin* que ilustra el avance de los *teomamaqueh*, portadores del dios Huitzilopochtli (figura 9).

Figura 9. *Códice Aubin*, ed., versión paleográfica y trad. directa del náhuatl de Charles E. Dibble (Madrid: Editorial José Porrúa Turanzas, 1963), fol. 4r.



El primer nombrado, Cuauhcoátl, quien lleva la delantera en el relato, se encuentra pintado a la izquierda, lo que en términos pictóricos lo coloca al último, mientras que la última figura en la sucesión, Chimalma, se sitúa a la derecha, como si encabezara la marcha. El pintor se aferró al orden alfabético de sucesión sin pensar en que la ilustración tenía que restituir miméticamente el orden de progresión y no seguir la secuencia verbal manuscrita: aplicó a la imagen la orientación dispositiva de las palabras. Otras veces el *tlahcuilo* indígena puso en práctica reglas de orientación que valen para la imagen al alfabeto, como en la lámina 30r del *Códice Telleriano Remensis*, en la cual el pintor dispuso las palabras de una glosa “de cabeza”, de manera que siguieran el avance de los que se desplazan (figura 10). “Fingen que van” se lee normalmente, mientras que es necesario voltear la lámina para poder leer “buelvense”.



Figura 10. *Códice Telleriano Remensis*, comentario de Eloise Quiñones Keber (Austin: University of Texas Press, 1995), fol. 30r.

GLIFOS CON VALOR FONÉTICO PARA LOS MORFEMAS

Cuando un elemento verbal no es un lexema, sino un morfema, su representación pictográfica resulta más difícil. Es probable que desde tiempos anteriores a la Conquista los *tlahcuiloqueh* indígenas hayan recurrido parcialmente a fonogramas para referir estos morfemas y el nombre de una persona o de un lugar. Los pictogramas son generalmente híbridos: pictográficos/fonéticos.

EL LOCATIVO –TLAN

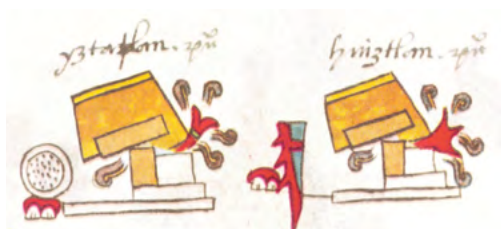


Figura 11. *Códice Mendocino*, ed. de José Ignacio Echeagaray y prefacio de Ernesto de la Torre Villar (México: San Ángel Ediciones, 1979), lámina 13v.

Tlantli ‘dientes’ para el morfema locativo –*tlan*.

EL DIMINUTIVO –TZIN

Huexotzinco

Un trasero –*tzintli* expresa fonéticamente el sufijo honorífico-afectivo –*tzin.*, o bien la locución *itzintla* ‘al pie’. *Huexotl* ‘sauce’, *tzintli* ‘trasero’. Entonces *Huexotzinco* podría significar ‘lugar del precioso sauce’ o ‘lugar al pie del sauce’.



Figura 12. *Códice Boturini*. Patrick Johansson, “Tira de la peregrinación: *Códice Boturini*”, *Arqueología Mexicana*. Edición especial 26 (diciembre 2007): lámina 11.

LOS DETERMINATIVOS

Coyoacan

Cuando un significante es ambiguo, un elemento fonético puede apoyar la lectura. Tal es el caso del glifo toponímico de Coyoacan en el que un agujero *coyonqui* completa fonéticamente el significante pictórico. En efecto, no quedaba muy claro si el animal era un perro, un lobo o un coyote. Las dos primeras sílabas de *coyo(nqui)* orientaban la lectura.



Figura 13. *Códice Mendocino*, ed. de José Ignacio Echeagaray y prefacio de Ernesto de la Torre Villar (México: San Ángel Ediciones, 1979), fol. 47r.

Coyo(tl) ‘coyote’, *Coyoni* ‘agujerar’, *Coyonqui* ‘agujerado’ o ‘agujero’. *Coyoacan* significaría ‘lugar de agua de coyote’, *Coyo-a-can*. Con la grafía *Coyohuacan*, sería simplemente ‘lugar del coyote’.

Coaixtlahuacan

Coatl ‘serpiente’, *ixtlahuatl* ‘llano’, *Ix(tli)* ‘ojo’: determinativo fonético. La imagen que representa el llano podría haber sido leída como *tlalli* ‘tierra’ o *milli* ‘campo de cultivo’, por lo que el *tlabcuilo* añadió los ojos *ixtli* para dirimir la ambigüedad.



Figura 14. *Códice Mendocino*, ed. de José Ignacio Echeagaray y prefacio de Ernesto de la Torre Villar (México: San Ángel Ediciones, 1979), fol. 7v.

Apanecatl

Atl 'agua', *Apanecatl* 'tocado de plumas' (*quetzalapanecayotl*). Significado de *Apanecatl*: 'Morador del agua'.

Figura 15. *Códice Boturini*, Patrick Johansson, "Tira de la peregrinación: *Códice Boturini*", *Arqueología Mexicana*. Edición especial 26 (diciembre 2007): lámina II (detalle).



LOS REBÚS

Es posible que la pictografía náhuatl genuinamente prehispánica contuviera ya algunos glifos fonéticos del tipo rebús que remitieran a la lengua. Es más probable, sin embargo, que la correspondencia arbitraria, de tipo analítico, entre el sonido y el grafema pictórico fuera suscitada por la presencia del alfabeto en los contextos de reproducción de los códices. Como ejemplo, se tiene el glifo toponímico de *Amatepetl* 'cerro de papel' (o cerro del brazo de agua *ama(itl)-tepetl*) en el *Códice Azcatitlan* (figura 16).



Figura 16. *Códice Azcatitlan*, ed. facs., intro. de Michel Graulich, comentario de Robert H. Barlow, rev. de Michel Graulich, trad. al español de Leonardo López Luján (París: Bibliothèque Nationale de France / Société des Américanistes, 1995), lámina 11v.

La parte del glifo correspondiente a *amatl* constituye un verdadero rébus: *a(tl)* ‘agua’; *ma(itl)* ‘mano’. En cuanto a *tepetl* ‘cerro’, su valor puede ser pictográfico o fonético.

Otro ejemplo aparece en la lámina LXXII del *Códice Mendocino* (figura 17).



Figura 17. *Códice Mendocino*, ed. de José Ignacio Echeagaray y prefacio de Ernesto de la Torre Villar (México: San Ángel Ediciones, 1979); izquierda: fol. 71r (detalle); derecha: folio 70r (detalle).

El ladrón ‘*ichtequi*’ está referido mediante un glifo fonético de tipo rébus (17-a): *ich(tli)* ‘hilo(s)’; *tequi* ‘cortar’ (hoja de obsidiana que corta los hilos). En la lámina anterior (17-b) se ve al ladrón en el acto mismo de robar.

Don Antonio de Mendoza

El glifo antroponímico está relacionado con la imagen del virrey mediante una línea que llega a su pie: *metl* ‘maguay’, *tozan* ‘tuza’. Entonces *Me-toza(n)* sería igual a Mendoza.



Figura 18. *Códice Telleriano-Remensis*, comentario de Eloise Quiñones Keber (Austin: University of Texas Press, 1995), fol.46r (detalle).

MONÓLOGOS Y DIÁLOGOS EN LA PICTOGRAFÍA NÁHUATL

Los relatos pictóricos, como sus homólogos verbales, contenían diálogos aun cuando no aparecen siempre de manera explícita en el discurso de la imagen. De hecho, en la pictografía prehispánica una o varias volutas indican que unos personajes dicen algo o entablan un diálogo, pero el texto correspondiente no se consigna pictográficamente. Se remite a la versión oral del texto. Como ejemplo, se tienen tan sólo las láminas III y IV del *Códice Boturini* o *Tira de la Peregrinación* en la que Huitzilopochtli, entre otras cosas, anuncia a los peregrinos que:

1. Se tienen que separar de los demás barrios (figura 19):



Figura 19. *Códice Boturini*, Patrick Johansson, “Tira de la peregrinación: *Códice Boturini*”, *Arqueología Mexicana. Edición especial* 26 (diciembre 2007): lámina III.



Figura 20. *Códice Boturini*, Patrick Johansson, “Tira de la peregrinación: *Códice Boturini*”, *Arqueología Mexicana. Edición especial* 26 (diciembre 2007): lámina iv.

2. A partir de este momento, cambiarán de nombre (figura 20):

Oquimilhui: in axcan aocmo amotoca yn amazteca ye an mexica (*Códice Aubin*, fol. 5v).

“Les dijo: ‘ahora ya no se llaman azteca. Ya son mexica’”.

La mutación onomástica de *azteca* a *mexica* corresponde a una etapa formativa crucial en la gestación de la última nación; sin embargo no está consignada gráficamente en términos dialógicos, sino que se encuentra expresada de manera difusa en la narratividad formal de cuatro láminas.

Ciertos códices, como el *Códice Xólotl*, explicitan los contenidos de los diálogos sin sus modalidades expresivas (figura 21). En esta imagen se observa al rey tepaneca Maxtla dialogando con dos tepanecas (o con el mismo que ha regresado de su encargo). Le dice al primero que deben matar a Nezahualcóyotl (glifo de Nezahualcóyotl atravesado por una flecha), mientras que el personaje de abajo le señala que éste huyó (pata de venado).

Figura 21. *Códice Xólotl*, ed., estudio y apéndice de Charles E. Dibble (México: UNAM, IIH, 1980), lámina 9 (detalle).



Lo que se dice puede ser aún más explícito. Apresado por Maxtla, el rey mexica Chimalpopoca, ya encarcelado, se dirige a Nezahualcóyotl y a Tayatzin (figura 22).

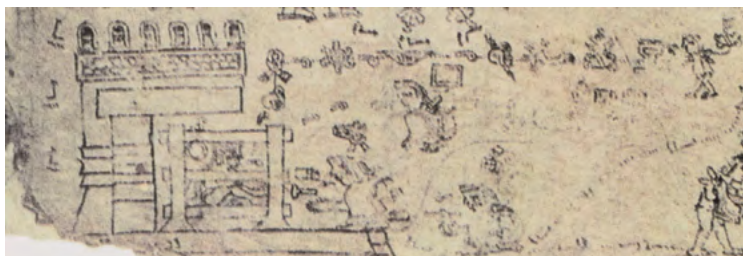


Figura 22. *Códice Xólotl*, ed., estudio y apéndice de Charles E. Dibble (México: UNAM, IIH, 1980), lámina 8 (detalle).

Alva Ixtlilxóchitl lee esta secuencia de glifos de la siguiente manera:

El tirano tenía ordenado de quitarle la vida, y a Tlacateotzin, señor de Tlatelulco; y que no había de haber rey, ni señor de las naciones aculhuas ni mexicanos; que todo había de estar sujeto debajo del dominio de la corte y monarquía tepaneca.⁸

Una sucesión de paradigmas pictóricos remite al contenido del discurso. Aun cuando la factura del código es claramente indígena, es

⁸ Fernando Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, vol. 1, ed. de Edmundo O'Gorman (México: UNAM, IIH, 1975), 357.

muy probable que la integración de los diálogos en el relato, ambos en su configuración pictórica, obedezca a una influencia del alfabeto y no sea una modalidad pictográfica propia de Tezcoco.

UN CAMBIO DRÁSTICO EN LA SEMIOLOGÍA DE LA IMAGEN

Algunas expresiones gráficas de diálogos llegan a precisiones modales que hacen pensar que son la consignación pictográfica de un texto oral o manuscrito. Tal es el caso de la penúltima lámina del *Códice Boturini*, específicamente de una secuencia dialógica contenida en ella (figura 23). Si se considera el tenor semiológico de las veinte imágenes que anteceden a esta lámina, se observa un cambio manifiesto en la relación entre la imagen y la palabra.

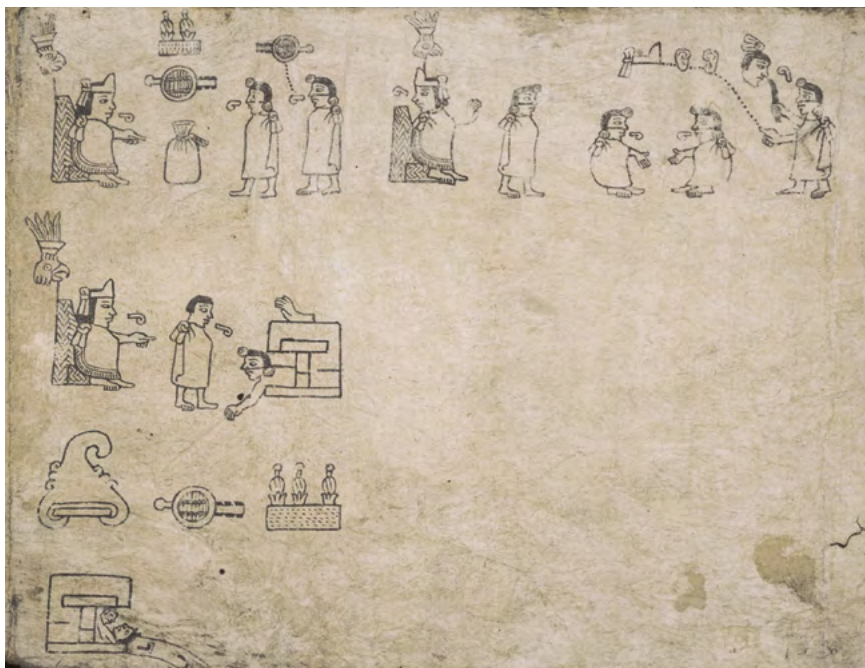


Figura 23. *Códice Boturini*, Patrick Johansson, “Tira de la peregrinación: *Códice Boturini*”, *Arqueología Mexicana. Edición especial 26* (diciembre 2007): lámina XXI.

A esta secuencia pictórica corresponde el texto oral siguiente:⁹

Ca oncan mopilhuatito ca yn contitlan	Pues allá fueron a engendrar, en Contitlán.
yn ipan acatl y yn moyaochiuhque yn colhuaque monamicque yn xochimilca	En este año hicieron una guerra. Los colhuas enfrentaron a los Xochimilcas
yniquac ye quimohuitillia yn colhuaque	(Fue) cuando los pusieron en peligro los Colhuques.
niman ye quitova yn tlahtohuani yn coxcoxtli Im mexica cuix ayocaque ma hualhuiyan. Niman ye quintzatzilia niman ixpan onyaque in tlahtohuani	Luego ya dice el tlahtoani Coxcoxtli: los mexicas ¿acaso ya no caben? ¡Que vengan! Luego ya les va a gritar. Luego fueron (a presentarse) Delante del tlahtoani.
niman quimilhui. Tla xihualhuiyan yn axcan techpehuazque yn xochimilca namechtequiuhitia cen xiquipilli	Luego les dijo: ¡vengan! Ahora nos van a atacar los xochimilcas. Les encargo un xiquipilli (bolsa)
yn anquimaçizque yn amomalhuan yezque.	de los que atraparéis y serán vuestros cautivos.
Niman quitoque yn mexica. Ca ye qualli tlahtohuanie	Luego dijeron los mexicas: Está bien ¡oh rey!
<i>ma xitechmotlaocolili chimalçoltzintli ybuau maquauhçoltzintli Niman qito yn tlatohuani. Camo tiçia çan iuh anyazque.</i>	pero danos por favor(aunque sea) un escudo viejo y una porra vieja Luego dijo el rey: De ninguna manera, sólo así iréis.
<i>Auh yn mexica niman ye monavatia quitoque. Tley tiquitquizque? Niman quitoque. Maço çan ti ytz ynic tiquinyacatequizque (f. 21r) yn tomalhuan</i>	Y los mexicas luego tienen consejo. Dijeron: ¿qué tributaremos? luego dijeron: Pues cortaremos las narices con navajas de obsidiana (f. 21r) a nuestros prisioneros.

⁹ Cfr. Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito...*, 439-451; "Tira de la peregrinación: *Códice Boturini*", *Arqueología Mexicana. Edición especial 26* (diciembre 2007): 71.

*yntla innacaz tiquintequitzque
haquitzque (ca quitoz)
haço nenecoc yn oquintequilique yn immaca
mo yehuatl ma yehuatl yn ynyac.*¹⁰

Si les cortamos las orejas quizás digan
(dirán) que quizás les
cortamos las orejas de ambos lados.
Para que no (suceda) que sean
ellas sus narices (las que cortemos).

CORRESPONDENCIA DE LAS SECUENCIAS PICTÓRICAS Y VERBALES



Figura 23 (a). Detalles
de la lámina XXI
del *Códice Boturini*.

Mopilhuatito ‘fueron a procrear’.

El camino con huellas que sale de la casa corresponde al morfema direccional de extroversión *-to* y al movimiento que implica. Esta precisión sintáctica remite al discurso verbal, además de que también podría hacerlo a la forma progresiva española “ir a”, que empezó a desplazar al morfema *-to* en este tipo de locución.

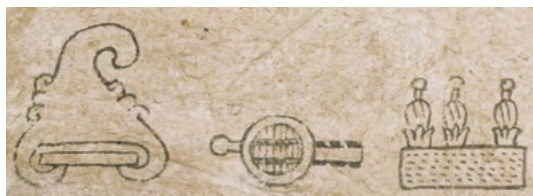


Figura 23 (b). Detalles
de la lámina XXI del
Códice Boturini.

In ipan acatl y *yn moyaochiuhque yn colhuaque monamicque yn xochimilca*.

“En este año caña hicieron una guerra. Los colhuaques se enfrentaron a los xochimilcas”.

¹⁰ *Códice Aubin*, fol. 20v-21r; Johansson, *La palabra, la imagen y el manuscrito...*, 439-452.



Figura 23 (c). Detalles de la lámina XXI del *Códice Boturini*.

Niman ye quitoa yn tlabtoani yn Coxcoxtli.

“Luego ya dice el *tlabtoani* Coxcoxtli”.

¿In mexica cuix ayocaque?

“¿Los mexicas acaso ya no caben? (en la cárcel o en el barrio de Contitlan)”.



Figura 23 (d). Detalles de la lámina XXI del *Códice Boturini*.

niman ye quintzatzilia “luego ya les va a gritar”.



Figura 23 (e). Detalles de la lámina XXI del *Códice Boturini*.

Niman ixpan onyaque in tlabtoani. “Luego fueron (a presentarse) frente al *tlabtoani*”.

niman quimilhui:
tla xibualhuian...

“luego les dijo”:
“¡Vengan!”

Yn axcan techpehuazque yn xochimilca. Namechtequitia ce xiquipilli yn anquimacizque yn amomalbuan yezque.

“Ahora nos van a atacar los xochimilcas. Les encargo un *xiquipilli* (bolsa, u ocho mil)¹¹ de los que atraparán y serán vuestros cautivos”.

Niman qitoque in Mexica ca ye cualli tlahtohuanie ma xitechmotlaocolili chi-malçoltzintli ybuan maquauhçoltzintli.

“Luego dijeron los mexicas: está bien ¡oh *tlahtoani*! (pero) danos por favor (aunque sea) un escudo viejo y una porra vieja”.

Figura 23 (f). Detalles de la lámina XXI del *Códice Boturini*.



Niman qito yn tlahtohuani camo niçia çan iuh anyazque.
“Luego dijo el *tlahtoani*: pues no quiero, sólo así irán”.

Figura 23 (g). Detalles de la lámina XXI del *Códice Boturini*.



Aub in mexica niman monahuatia. “Y los mexicas luego se aconsejan”.

Qitoque tlein tiquitquizque?

“dijeron: qué ¿tributaremos?”

Niman qitoque:

“Luego dijeron:”

¹¹ Es preciso indicar que la bolsa que refiere el número ocho mil también es el saco en el cual los mexicas debían colocar las orejas que les cortarían a los prisioneros. El *Códice Boturini* y el *Códice Aubin* no aluden específicamente a este hecho.



Figura 23 (h). Detalles de la lámina XXI del *Códice Boturini*.

Mano derecha:

Maço çan ti ytz ynic tiquinyacatequizque yn tomalhuan.

“Pues cortaremos las narices con navajas de obsidiana a nuestros prisioneros”.

Mano izquierda:

Yntla innacaz tiquintequitizque haquitozque haço nenecoc yn oquintequitique.

“Si les cortamos las orejas quizás dirán que quizás les cortamos las orejas de ambos lados”.

In macamo yebuatl ma yebuatl yn inyac (tiquintequitizque).

“Para que no (suceda esto) que sean ellas sus narices (que cortemos)”.

La mano derecha indica lo que van a hacer los mexicas: cortar las narices de sus prisioneros, mientras que el índice de la mano izquierda, prolongado por los puntos, muestra lo que podría pensar el *tlahtoani* de Colhuacan: que lo engañarían cortándoles las dos orejas (en vez de una), de manera que habrían capturado cuatro mil prisioneros y no ocho mil, como lo pedía Coxcoxtli.

Es probable que la integración de diálogos y la recrudescencia de glifos fonéticos en la pictografía se hayan suscitado por una nueva necesidad de consignar todo gráficamente, como lo hace el alfabeto. Para los indígenas esto constituía quizá un recurso mnemotécnico que facilitaba la retención de sus historias, y lo acogieron con gusto; sin embargo esta manera de proceder alteraba significativamente la relación imagen/verbo, cambiaba los parámetros expresivos de la transmisión pictórica de los relatos y, en última instancia, de una manera de pensar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando. *Obras históricas*. Vol. 1. Edición de Edmundo O’Gorman. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. París: Editions Robert Laffont, 1982.
- Códice Aubin* [1576]. Edición, versión paleográfica y traducción directa del náhuatl de Charles E. Dibble. Madrid: Editorial José Porrúa Turanzas, 1963.
- Códice Azcatitlan*. Edición facsimilar. Introducción de Michel Graulich, comentario de Robert H. Barlow, revisión de Michel Graulich, traducción al español de Leonardo López Luján. París: Bibliothèque Nationale de France / Société des Américanistes, 1995.
- Códice Borbónico*. Edición de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Códice Borgia*. Edición facsimilar. 3 vols. Comentarios de Eduard Seler y traducción de Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Códice Florentino*. Edición facsimilar. México: Giunte Barbera, 1979.
- Codex Mendocino*. Edición de José Ignacio Echeagaray y prefacio de Ernesto de la Torre Villar. México: San Ángel Ediciones, 1979.
- Códice Telleriano-Remensis*. Comentario de Eloise Quiñones Keber. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Códice Xólotl*. Edición, estudio y apéndice de Charles E. Dibble. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980.
- Johansson, Patrick. “La fecundación del hombre en el Mictlan y el origen de la vida breve”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 27 (1997): 68-88.
- _____. *La palabra, la imagen, y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.
- _____. “Tira de la peregrinación: *Códice Boturini*”. *Arqueología Mexicana. Edición especial* 26 (diciembre 2007): 17-73.

Mengin, Ernest. "Commentaire du Codex Mexicanus No. 23-24 de la Bibliothèque Nationale de France". *Journal de la Société d'Américanistes*, núm. 41 (1952): 387-492.

Torquemada, Juan de. *Monarquía Indiana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1992.

RETÓRICA DE LA IMAGEN Y LA PALABRA EN LOS CÓDICES MAYAS

Erik Velásquez García

Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

La relación entre los textos escritos y las imágenes no verbales presentes en los documentos precolombinos mayas ha sido objeto de interés por parte de los estudiosos desde el siglo XIX, cuando el abate Charles É. Brasseur de Bourbourg descubrió y publicó el documento que hoy se conoce como *Relación de las cosas de Yucatán*,¹ extracto de una obra escrita por fray Diego de Landa (1524-1579), hoy perdida.

Entre los primeros mayistas que utilizaron la *Relación* para intentar descifrar jeroglíficos en los códices, usando un método comparativo entre imágenes escritas e iconográficas, se encuentra León de Rosny, quien en 1883 leyó el sustantivo ‘pavo silvestre’ en el *Códice de Madrid* a través de la identificación en ese manuscrito del fonema **ku** <cu>² de Landa, asociado con escenas de cacería, en el que la presa era una ave con protuberancias sobre el pico y la cabeza;³ aunque Rosny leyó el nombre de ese animal como *kutzo* <cutzo>, años más tarde Cyrus Thomas corrigió la lectura a *kutz*

¹ Fray Diego de Landa, *Relation des choses de Yucatan de Diego de Landa*. Texto en español y traducción al francés de Charles É. Brasseur de Bourbourg. París: Mme. Ve Belin, 1864.

² Aquí se usan corchetes angulares para escribir las palabras mayances únicamente cuando se usa una ortografía tradicional o de la época colonial, pues dicho tipo de ortografía es la que se encuentra no sólo de los documentos novohispanos, sino en la obra de los mayistas del siglo XIX y de casi todo el XX.

³ León de Rosny, *Codex Cortesianus, manuscrit hieratique des anciens Indiens de l'Amérique Centrale conserve au Musée Archæologique de Madrid, photographie et publié la première fois avec une introduction et un vocabulaire de l'écriture hieratique yucateque*. París: Libraires de la Société d'Ethnographie, Maisonneuve et Cie. 1883.

<cutz>,⁴ al tiempo que, empleando el mismo método comparativo entre texto verbal y texto pictórico, y con ayuda de las glosas de Landa, pudo leer el cartucho de *ule* <u le>, ‘su trampa con lazo’.⁵ Otras lecturas productivas de Thomas en las que usó semejante enfoque fueron los vocablos *k’uuch* <kuch>, ‘aura’ o ‘zopilote’,⁶ y el de ‘quetzal’,⁷ que gracias a la **k’u** <ku> glotalizada de Landa propuso leer como *k’uk* <kuk>, al igual que el sustantivo *mo’o* <mo>, ‘guacamaya’,⁸ lectura que realizó con la ayuda de la **’o** <o> del mismo Landa.

El método de comparar textos con escenas ha sido muy cultivado y productivo desde entonces. Basta recordar la famosa identificación de los nombres de los dioses publicada por Paul Schellhas en 1897,⁹ o el estudio clásico sobre los sustantivos y figuras de los animales dado a conocer por Alfred M. Tozzer y Glover M. Allen en 1910.¹⁰ Trascendiendo el aspecto meramente nominal, este enfoque también ha sido productivo para identificar construcciones sintácticas, y fue probablemente Benjamin L. Whorf el primer investigador en reconocer que en los códices se encontraba el patrón habitual de las lenguas mayances,¹¹ pues el primer cartucho jeroglífico de cada cláusula normalmente contiene la frase predicativa, seguida del objeto directo y el sujeto.¹²

⁴ Cyrus Thomas, “Are the Maya Hieroglyphs Phonetic?”, *American Anthropologist* 6 (1893): 251.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, 258.

⁷ *Ibid.*, 258-259.

⁸ *Ibid.*, 259.

⁹ Paul Schellhas, *Die Göttergestalten der Maya-Handschriften: Ein mythologisches Kulturbild aus dem Alten Amerika*. Dresde: Verlag Richard Bertling, 1897.

¹⁰ Alfred M. Tozzer y Glover M. Allen, *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, vol. 4, núm. 3, *Animal Figures in the Maya Codices* (Cambridge: Harvard University, 1910).

¹¹ Benjamin L. Whorf, *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, vol. 13, núm. 2, *The Phonetic Value of Certain Characters in Maya Writing* (Cambridge: Harvard University Press, 1933); “Maya Writing and its Decipherment”, en *Maya Research*, vol. 2, núm. 4 (Los Ángeles: Autry National Center, Braun Research Library, 1935), 367-383.

¹² Un análisis del método seguido por estos epigrafistas tempranos puede encontrarse en Maricela Ayala Falcón, *El fonetismo en la escritura maya* (México: UNAM, IIFL, Centro de Estudios Mayas, 1985), 16-30, y Michael D. Coe, *El desciframiento de los glifos mayas*, 2a. ed., trad. de Jorge Ferreiro Santana (México: FCE, 2010), 99-123, 136-141.

No obstante, el interés de los mayistas por comprender la relación entre imágenes verbales y no verbales, entre los textos escritos y las escenas o textos pictóricos, pocas veces ha ido más allá de los propósitos del desciframiento en el caso de los jeroglíficos, o bien, de la interpretación iconográfica en el caso de los elementos figurativos, por lo que ha dejado de lado otros muchos aspectos.

Los manuscritos mayas son ricos en un género de representaciones conocidas como iconotextos, término acuñado por el historiador del arte Peter Wagner para referirse, entre otros casos de relaciones palabra-imagen que constituyen un todo integrado, a los textos escritos que “se encuentran en las propias imágenes, en forma de cartelas o inscripciones”.¹³ Por definición propia, un iconotexto puede ser “leído” por el espectador tanto de forma literal como figurada. Como medios de comunicación, los iconotextos son mucho más eficientes que las imágenes no verbales solas, pues en ellos los textos escritos suelen reforzar las imágenes pictóricas mediante mensajes didácticos, mnemotécnicos, publicitarios o exhortativos. Para los investigadores modernos, la presencia de un texto escrito ayuda a acotar el tema de la imagen no verbal, distinguiéndola de cualquier otro tema semejante que pueda causar confusión.

Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que en cualquier sociedad las imágenes no verbales –lo mismo que los textos escritos– nunca son “realistas” ni inocentes, pues ambos sistemas de comunicación, en tanto que son obra de emisores humanos específicos, se encuentran cargados de prejuicios, sesgos, intereses e ideas preconcebidas. Como lo demostraron Erwin Panofsky,¹⁴ Ernest H. Gombrich¹⁵ y Umberto Eco¹⁶ a lo largo del siglo xx, la idea de que las imágenes figurativas guardan una relación natural directa con los

¹³ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. de Teófilo de Lozoya Elzourdiá (Barcelona: Editorial Crítica, 2001), 50.

¹⁴ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* [1927], 4a. ed., trad. de Virginia Careaga (Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010).

¹⁵ Ernest H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* [1960], 4a. reimp. de la 2a. ed. en español, trad. de Gabriel Ferrater (Londres y Nueva York: Editorial Phaidon, 2012).

¹⁶ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general* [1976], 5a. ed., trad. de Carlos Manzano (Barcelona: Editorial Lumen, 2000).

objetos que representan carece de sentido, ya que toda tradición visual es en sí misma un desvío retórico y lo figurado reposa sobre bases culturales y convencionales que se aprenden socialmente.¹⁷ Se trata de códigos confeccionados que el artista aprende de sus maestros según fórmulas bien comprobadas. Los pintores, arquitectos y escultores simplifican la complejidad de la naturaleza para ajustarla a ese código, y así es como la realidad pasa por un filtro que estiliza y convencionaliza la imagen. De esta forma, los íconos se tornan en otra realidad, siempre distinta a la de su entorno natural. En otras palabras, ni los signos jeroglíficos ni la iconografía reproducen realidad alguna, sino que la construyen.

Así como ningún texto escrito contiene “verdades absolutas”, sino versiones cargadas de intencionalidad y subjetivismo,¹⁸ tampoco existe un estado prístino o adánico de la pintura, pues toda imagen producida por el hombre –incluyendo una fotografía– es una subversión o desvío retórico que se expresa mediante tropos o figuras. Es retórica visual. Es ilusión.¹⁹

Un ejemplo de ello es la figura retórico-semántica llamada “metonimia”. Consiste en la sustitución de un término por otro, cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación que puede ser de contigüidad, de posesión, de grado o proximidad, de pertenencia a un mismo grupo o especie, de causa y efecto,²⁰ como puede ilustrarse casi en cualquier augurio que esté presente en los códices mayas.

Por ejemplo, en la página 46c del *Códice de Dresde* (figura 1), que forma parte de los aciagos pronósticos del planeta Venus, el texto jeroglífico versa como sigue: *cha' u', cha' winal, umu'uk pop tz'am, umu'uk ma['] ch'abb'[i]s ajaꝛw, ma['] ahk'ab'[i]s ch'ok*, ‘durante dos lunas, dos meses, es el anuncio de la estera y el trono, es el anuncio de los

¹⁷ Alberto Carrere González y José Saborit Viguer, *Retórica de la pintura* (Madrid: Editorial Cátedra, 2000), 95-96.

¹⁸ Eco, inclusive, revalora el poder semántico de las mentiras: “siempre que se manifiesta una posibilidad de mentir estamos ante una función semiótica [...] siempre que hay mentira, hay significación”, *Tratado de semiótica general*, 99ss.

¹⁹ Carrere González y Saborit Viguer, *Retórica de la pintura*, 111-112.

²⁰ Helena Beristáin Díaz, *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed. (México: Editorial Porrúa, 1997), 327; Carrere González y Saborit Viguer, *Retórica de la pintura*, 296-319.



Figura 1. Fragmento de la sección c de página 46 del *Códice de Dresde*. Dibujo de Carlos A. Villacorta. Tomado de José Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1930), 102.

señores sin generación, de los infantes sin noche'.²¹ La imagen del dios K'awiil atravesado por los dardos de luz de la estrella matutina sintetiza por antonomasia este adverso presagio para los gobernantes, pues la deidad herida era el numen de la riqueza y se asociaba con el poder de los mandatarios.²²

El efecto de cada vaticinio normalmente se menciona en los textos jeroglíficos, pero no se representa como tal en las escenas, sino tan sólo la causa. Un ejemplo al azar es el diálogo que sostienen Itzamna' y el dios del maíz o Ahan(?) en la página 9b del manuscrito de Dresde (figura 2), que es el origen del siguiente agüero, jamás representado en la escena: *unuch jol Itzamna['] Kokaaj saak[i]l(?) Ahan(?)*, *o'och(?)*, 'Itzamna' Kokaaj de las pepitas y Ahan(?) juntan sus cabezas, [el augurio es] alimento', es decir, se ponen de acuerdo y como consecuencia hay abundancia de víveres. La relación que existe entre el tex-

²¹ Alfonso Lacadena García-Gallo, "Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica", en *Figuras mayas de la diversidad*, ed. de Aurore Monod Becquelin, Alain Breton y Mario Humberto Ruz Sosa (Mérida: UNAM, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010), 73.

²² Véase Erik Velásquez García, "Códice de Dresde. Parte 1", *Arqueología Mexicana. Edición especial 76* (2016): 62-63.



Figura 2. Sección b de la página 9 del *Códice de Dresde*. Dibujo de Carlos A. Villacorta. Tomado de José Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1930), 28.

to y la imagen es de contigüidad o metonimia, en virtud de que el iconotexto en general se refiere al augurio de una fecha en el calendario adivinatorio, pero existe un desvío retórico entre la escena, que se restringe a la causa, y el texto escrito, que menciona el efecto.²³

Los textos logosilábicos presentes en los manuscritos mayas muchas veces son pasajes escuetos o lacónicos que parecen sintetizar un rico mensaje oral, del cual no hay información interna y directa dentro del soporte.²⁴ Landa consigna la costumbre de leer manuscritos jerooglíficos en público y en voz alta, enriqueciendo la información en ellos contenida mediante la recitación improvisada o previamente aprendida de memoria,²⁵ mientras que el texto de fray Bartolomé de las Casas

²³ Véase *ibid.*, 30-31.

²⁴ Sobre este aspecto véase Michela E. Craveri y Rogelio Valencia Rivera, “The Voice of Writing: Orality Traces in the Maya Codices”, en *Tradition and Innovation in Mesoamerican Cultural History*, ed. de Roberto Cantú y Aaron Sonnenschein (Múnich: LINCOM GmbH, 2011), 77-113.

²⁵ Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, ed. de María del Carmen León Cázares (México: Conaculta, 1994), 171.

apoya lo que se sabe sobre la conservación de la memoria colectiva entre los mayas, quienes usaban tanto la escritura con la oralidad.²⁶ Por tanto, es altamente plausible que dicha relación entre texto e imagen se resignificara cada vez que un funcionario ritual leía el manuscrito o el monumento público delante de una audiencia.²⁷ Así lo cree Bruce Love,²⁸ quien opina que los adivinadores mayas antiguos se fijaban más en la fecha del augurio que en el texto escrito sobre el códice, situación sugerida por lo escueto de la mayor parte de los almanaques contenidos en los libros de Chilam Balam, que a veces no contienen sino sólo la fecha y se limitan a consignar si la carga de un día es buena o mala: *yutz k'iin* <*yutz kin*>, *ulob' k'iin* <*u lob kin*>, o añaden información muy sucinta, como “hay enfermedades”, “hay lluvia”.

Michela E. Craveri y Rogelio Valencia Rivera²⁹ han mostrado que los textos escritos de los códices contienen distintas marcas de oralidad, entendida ésta no como el lenguaje hablado de forma llana y habitual por la gente común, sino como un subsistema lingüístico muy formalizado y convencionalizado que servía, entre otras cosas, para fijar información y facilitar la memorización de tradiciones y fórmulas simétricas, si bien estaba regido por las mismas reglas morfológicas que el habla cotidiana.³⁰

Entre las principales marcas de oralidad que dichos autores consignan se encuentra el “paralelismo”,³¹ que Alfonso Lacadena García-Gallo ha documentado perfectamente en el *Códice de Dresde*.³² Se trata de la distribución de un mensaje en dos constituyentes

²⁶ Fray Bartolomé de las Casas, *Apologetica historia sumaria quanto a las qualidades, disposiciones naturales, policías, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes destas Indias Occidentales y Meridionales cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla*, vol. 2, ed. de Edmundo O’Gorman (México: UNAM, IIH, 1967), 504-505.

²⁷ David S. Stuart también opina que en ocasiones algunos textos jeroglíficos de interés político o ritual eran leídos en voz alta y en público para llegar a una gran audiencia, “Lectura y escritura en la corte maya”, *Arqueología Mexicana* 8, núm. 48 (2001): 52.

²⁸ Comunicación personal, 15 de junio de 2012.

²⁹ Craveri y Valencia Rivera, “The Voice of Writing...”.

³⁰ *Ibid.*, 80-81.

³¹ *Ibid.*, 83-89.

³² Lacadena García-Gallo, “Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica”, 69-73, 79-80.



Figura 3. Sección b de la página 13 del *Códice de Dresde*. Dibujo de Carlos A. Villacorta. Tomado de José Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1930), 36.

compuestos cada uno por un par de subconstituyentes, los primeros en relación anafórica –repetición de palabras al comienzo de una secuencia sintáctica– y los segundos en relación semántica,³³ como pasa por ejemplo en el almanaque que comienza en la página 13b del *Dresde* (figura 3), en el cual la frase *umak'a[j] waaj*, ‘él come tamales’ o ‘él comió tamales’, cumple la función anafórica, mientras que los nombres de cada dios –todos diferentes– desempeñan el mismo papel semántico.³⁴ Si este recurso retórico recibe en la escritura el nombre de paralelismo, en la imagen podría llamarse “paranomasia”: “correspondencia de bloques pictóricos, parcial o total, que implica un grado de variantes e invariables manifiesto en uno o

³³ *Ibid.*, 58; véase también Allen J. Christenson, trad. y ed., *Popol Vuh*, Cien del Mundo (México: Conaculta, FCE, 2012), 56-65; Pablo Escalante Gonzalbo y Erik Velásquez García, “Orígenes de la literatura mexicana. Oralidad, pictografía y escritura de los pueblos indígenas”, en *Historia ilustrada de México. Literatura*, coord. de Enrique Florescano Mayet (México: Editorial Debate / Conaculta, Dirección General de Publicaciones, 2014), 57-60.

³⁴ Véase Velásquez García, “*Códice de Dresde*. Parte 1”, 38-39.

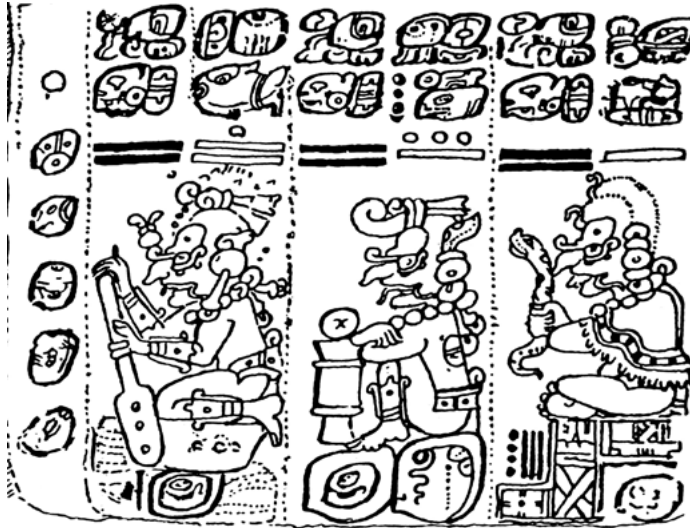


Figura 4. Sección c de la página 40 del *Códice de Dresde*. Dibujo de Carlos A. Villacorta. Tomado de José Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1930), 90.

más niveles de la expresión pictórica”.³⁵ En este caso, la repetición del tipo expresivo: un dios sosteniendo un tamal entre las manos, pero con distintos referentes: el numen de la muerte (Kiimil), el del maíz (Ahan[?]) y el señor de lo sagrado por excelencia (K’uh).

En la página 40c del mismo *Dresde* (figura 4) se observa lo contrario: la repetición del mismo actor o referente, en este caso Chaak, el dios de la lluvia, aunque los tipos expresivos son distintos *sensu stricto*: el agua (*ha’*), la ciudad (*kab’-ch’e’n*) y el cielo (*chan* o *ka’an*). Dicho recurso podría llamarse “poliptoton”, puesto que las variaciones figurativas no llegan a modificar la identidad del personaje principal o referente.³⁶

En el ámbito de la escritura jeroglífica, el “poliptoton” se caracteriza por preservar el mismo lexema, aunque se sustituyan algunas de

³⁵ Carrere González y Saborit Viguier, *Retórica de la pintura*, 239. Craveri y Valencia Rivera, “The Voice of Writing”, 103-106, describen este recurso en los textos jeroglíficos de los códices.

³⁶ Carrere González y Saborit Viguier, *ibid.*, 240.

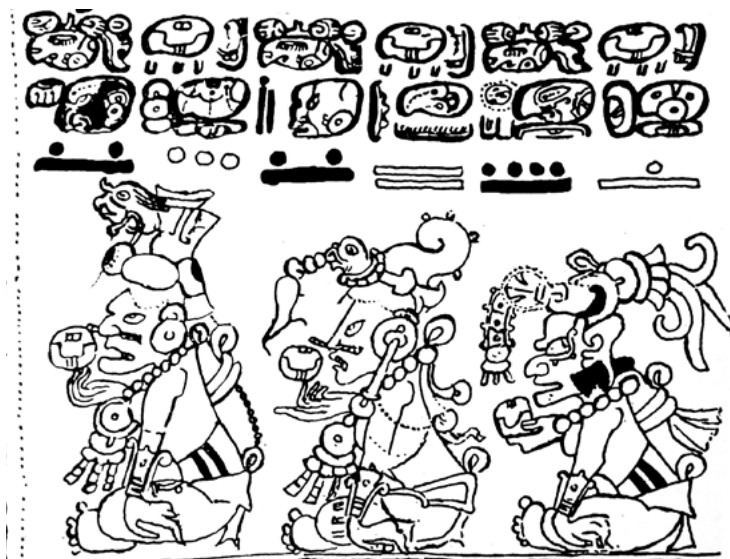


Figura 5. Sección b de la página 14 del *Códice de Dresde*. Dibujo de Carlos A. Villacorta. Tomado de José Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1930), 38.

sus partes morfológicas o gramémicas,³⁷ como ocurre en el almanaque que se ubica en las páginas 13b y 14b del *Códice de Dresde*, en el cual el verbo *mak'*, 'comer frutos blandos', primero se encuentra en una forma transitiva (D13b): *umak'a[j]*, 'él lo come/él lo comió' (figura 3), y después en voz antipasiva (D14b): *mak'aw*, 'él comió' (figura 5).³⁸

Un caso extremo de "paranomasia", en el que se repiten tanto el tipo como el referente, se encuentra en la página 93c del *Códice de Madrid*, en el cual la diosa joven Ixik Uh o Ixik U' siempre aparece bañando ('*i-chi-ki*, '*ichki[l]*', 'bañar') a un pequeño personaje (figura 6). Casos como éste podrían recibir el nombre "sinonimia icónica".³⁹ En la sinonimia lo que se repite es la equivalencia, no la identidad absoluta, pues además de las naturales diferencias formales entre las

³⁷ Beristáin Díaz, *Diccionario de retórica y poética*, 133.

³⁸ Véase Velásquez García, "Códice de Dresde. Parte 1", 38-41.

³⁹ Carrere González y Saborit Viguier, *Retórica de la pintura*, 242-243.

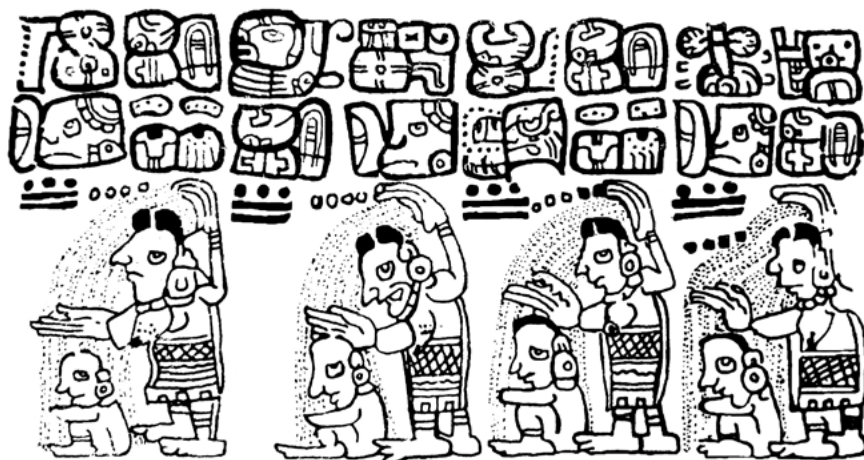


Figura 6. Sección c de la página 93 del *Códice de Madrid*. Dibujo de Carlos A. Villacorta. Tomado de José Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1930), 410.

cuatro viñetas, los textos jeroglíficos acompañantes añaden distintos pormenores que no están pintados en las escenas, como que cada uno de los baños tiene lugar en una dirección cardinal distinta.

De igual modo, en el sistema de escritura jeroglífica el recurso de la sinonimia no consiste en repetir la misma palabra, sino en enumerar vocablos con significado análogo, como suele ocurrir entre *muut*, ‘nuevas’, *mu’uk*, ‘anuncio’ y *muwak*, ‘fama’, los cuales se alternan en un pasaje de la página 50b del *Códice de Dresde* (figura 7),⁴⁰ ejemplo que fue admirablemente señalado por Lacadena García-Gallo: *umu’uk K’uh, umu’uk tz’ak ajaꝛw, umu’uk Ahan(?)*, ‘son las nuevas de K’uh, su anuncio son señores puestos en orden, es la fama de Ahan(?)’.⁴¹

Un último recurso que vale la pena mencionar en este breve ensayo es la “elipsis”, desvío retórico que consiste en suprimir total o

⁴⁰ J. Antonio Mayoral Ramírez, *Figuras retóricas* (Madrid: Editorial Síntesis, 1994), 256-262; véase Velásquez García, “*Códice de Dresde*. Parte 1”, 70-71.

⁴¹ Alfonso Lacadena García-Gallo, “Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua”, en *Text and Context: Yucatec Maya Literature in a Diachronic Perspective / Texto y contexto: la literatura maya yucateca en perspectiva diacrónica*, ed. de Antje Gusenheimer, Tsubasa Okoshi y John F. Chuchiak IV (Aquisgrán: Shaker Verlag, 2009), 35.

Figura 7. Detalle de la sección b de la página 50 del *Códice de Dresde*. Dibujo de Carlos A. Villacorta. Tomado de José Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1930), 110.



parcialmente un elemento o tipo de la secuencia figurativa, pero proporcionado otros elementos o antecedentes para que el observador pueda completar o sobreentender mentalmente la secuencia, pues es previsible.⁴² Dicha figura expresiva ocurre, por ejemplo, en la página 22b del *Dresde* (figura 8), donde se echa de menos una viñeta figurativa, aunque el observador puede saber que la que falta es la de otro dios sosteniendo sobre su mano derecha un tamal. De ser capaz de leer los jeroglíficos, el espectador sabrá, además, que la deidad elidida es Ahan(?), el dios del maíz.⁴³

REFLEXIONES FINALES

El estudio de la retórica en los textos jeroglíficos de los códices mayas es un área de estudio sumamente joven, pues se remonta tan sólo a la primera década del siglo XXI. Lo que este breve trabajo demuestra es que dicha perspectiva puede enriquecerse con la de la retórica en las imágenes figurativas no verbales, unión que promete ser un productivo y fructífero campo de investigación en el futuro. Más aún, el pequeño y restringido puñado de ejemplos que aquí se han toma-

⁴² Carrere González y Saborit Viguier, *Retórica de la pintura*, 263-264.

⁴³ Véase Velásquez García, "Códice de Dresde. Parte 1", 56-57.

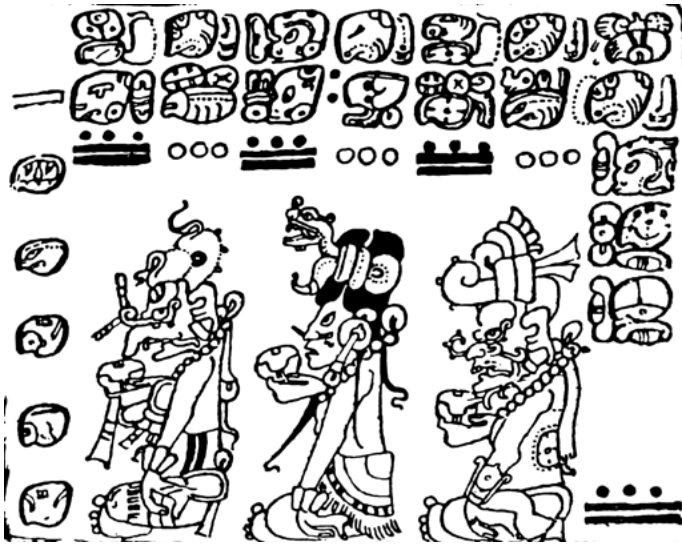


Figura 8. Sección b de la página 22 del *Códice de Dresde*. Dibujo de Carlos A. Villacorta. Tomado de José Antonio Villacorta C. y Carlos A. Villacorta, *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1930), 54.

do de manera casi aleatoria sirve también para ilustrar cómo el entrecruce de ambos tipos de enfoque puede ayudar a entender de forma sistemática el complejo tema de los nexos entre imágenes y textos, toda vez que es capaz de producir una tipología de modalidades sobre esa relación. Aunque por lo dicho en este trabajo también puede colegirse que la comprensión sobre los iconotextos mayas antiguos tendrá límites serios no sólo porque se aspira a entender aspectos de una civilización tan ajena, sino porque los textos jeroglíficos y las escenas no verbales de aquellas sociedades pretéritas se complementaban con recitaciones que pertenecen al género de la oralidad, patrimonio cultural que está perdido para siempre y de forma inexorable.*

* Agradecimientos: Me encuentro en gratitud con la dra. Marina Garone Gravier, por haber tenido la gentileza de invitarme a participar en el III Encuentro Internacional de Bibliología, así como con la dra. María Andrea Giovine Yáñez por haber tenido la paciencia de esperar mi ensayo en versión publicable. Agradezco a mi colega Bruce Love por haber intercambiado conmigo algunas ideas sobre los códices mayas en el marco del Congreso de Epigrafistas Mayas que tuvo lugar en el campus de la Universidad de Oriente (uno)

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Falcón, Maricela. *El fonetismo en la escritura maya*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1985.
- Beristáin Díaz, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8a. ed. México: Editorial Porrúa, 1997.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducción de Teófilo de Lozoya Elzourdía. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- Carrere González, Alberto y José Saborit Viguier. *Retórica de la pintura*. Madrid: Editorial Cátedra, 2000.
- Casas, Bartolomé de las, fray. *Apologética historia sumaria cuanto a las cualidades, disposiciones naturales, policía, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes destas Indias Occidentales y Meridionales cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla*. 2 vols. Edición de Edmundo O’Gorman. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967.
- Christenson, Allen J., traductor y editor. *Popol Vuh*. Cien del Mundo. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Coe, Michael E. *El desciframiento de los glifos mayas*. 2a. edición en español. Traducción de Jorge Ferreiro Santana. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Craveri, Michela E. y Rogelio Valencia Rivera. “The Voice of Writing: Orality Traces in the Maya Codices”. En *Tradition and Innovation in Mesoamerican Cultural History*. Edición de Roberto Cantú y Aaron Sonnenschein, 77-113. Múnich: LINCOM GmbH, 2011.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general* [1976]. 5a. edición. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 2000.

de Valladolid, Yucatán, del 11 al 15 de junio de 2012. Finalmente, deseo rendir un sencillo reconocimiento al dr. Alfonso Lacadena García-Gallo (q.e.p.d.[†]), por haberme introducido al tema de la retórica en la literatura maya, así como al dr. Jaime G. Cuadriello Aguilar, quien hizo lo propio con el tema de la retórica de las imágenes.

- Escalante Gonzalbo, Pablo y Erik Velásquez García. “Orígenes de la literatura mexicana. Oralidad, pictografía y escritura de los pueblos indígenas”. En *Historia ilustrada de México. Literatura*. Coordinación de Enrique Florescano Mayet, 15-64. México: Editorial Debate / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2014.
- Gombrich, Ernest H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* [1960]. 4a. reimpresión de la 2a. edición en español. Traducción de Gabriel Ferrater. Londres y Nueva York: Editorial Phaidon, 2012.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso. “Apuntes para un estudio sobre literatura maya antigua”. En *Text and Context: Yucatec Maya Literature in a Diachronic Perspective / Texto y contexto: la literatura maya yucateca en perspectiva diacrónica*. Edición de Antje Gusenheimer, Tsubasa Okoshi y John F. Chuchiak IV, 31-52. Aquisgrán: Shaker Verlag, 2009.
- _____. “Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica”. En *Figuras mayas de la diversidad*. Edición de Aurore Monod Becquelin, Alain Breton y Mario Humberto Ruz Sosa, 55-85. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2010.
- Landa, Diego de. *Relation des choses de Yucatan de Diego de Landa*. Texto en español y traducción al francés de Charles É. Brasseur de Bourbourg. París: Mme. Ve Belin, 1864.
- _____. *Relación de las cosas de Yucatán*. Edición de María del Carmen León Cázares. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Mayoral Ramírez, J. Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica* [1927]. 4a. edición. Traducción de Virginia Careaga. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2010.
- Rosny, León de. *Codex Cortesianus, manuscrit hieratique des anciens Indiens de l'Amérique Centrale conserve au Musée Archaeologique de Madrid, photographie et publie la premiere fois avec une intro-*

- duction et un vocabulaire de l'écriture hieratique yucateque*. París: Libraires de la Societe d'Ethnographie, Maisonnueve et Cie., 1883.
- Schellhas, Paul. *Die Göttergestalten der Maya-Handschriften: Ein mythologisches Kulturbild aus dem Alten Amerika*. Dresde: Verlag Richard Bertling, 1897.
- Stuart, David S. "Lectura y escritura en la corte maya". *Arqueología Mexicana* 8, núm. 48 (2001): 48-53.
- Thomas, Cyrus. "Are the Maya Hieroglyphs Phonetic?". *American Anthropologist* 6 (1893): 241-270.
- Tozzer, Alfred M. y Glover M. Allen. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*. Vol. 4, núm. 3, *Animal Figures in the Maya Codices*. Cambridge: Harvard University, 1910
- Velásquez García, Erik. "Códice de Dresde. Parte 1". *Arqueología Mexicana. Edición especial* 76 (2016).
- Villacorta C., José Antonio y Carlos A. Villacorta. *Códices mayas. Reproducidos y desarrollados*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1930.
- Whorf, Benjamin L. *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*. Vol. 13, núm. 2, *The Phonetic Value of Certain Characters in Maya Writing*. Cambridge: Harvard University Press, 1933.
- _____. "Maya Writing and its Decipherment". *Maya Research* 2, núm. 4 (1935): 367-383.

ICONOTEXTUALIDAD EN LOS PROVERBIOS DE SÉNECA TRADUCIDOS Y GLOSADOS POR PERO DÍAZ DE TOLEDO: UNA LECTURA PRAGMÁTICA DE LA *DISPOSITIO*

Laurette Godinas

Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

La iconotextualidad, término reciente que fue empleado inicialmente para designar una relación texto/imagen en una unidad dialógica no ilustrativa, hoy es en realidad poseedor de un potencial infinito para designar cualquier tipo de relación entre imágenes y textos, sea en la óptica butoriana de *Les mots dans la peinture*,¹ sea, como lo propone Celia Romea Castro, en las relaciones iconotextuales entre múltiples obras, un concepto próximo a la intertextualidad.² Para la Edad Media, ambas facetas habían sido trabajadas por los especialistas, por un lado, en *codices illustri*³ y, por el otro, en los elementos paleográficos paratextuales, como las capitales iluminadas.⁴

¹ Michel Butor, *Les mots dans la peinture* (Ginebra: Skira, 1969).

² Celia Romea Castro, “El impacto del discurso literario y audiovisual. La iconotextualidad como motivación del intertexto lector”, en *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, ed. de Antonio C. Mendoz Fillola y Pedro C. Cerrillo (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003), 402, nota 4.

³ Sigue siendo de actualidad el texto que presentó en 1984 Joaquín Yarza Luaces, “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval”, en *Actes del V Congrés Espanyol d’Història de l’Art [Barcelona, 29 d’octubre al 3 de novembre de 1984]* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1986), 193-202.

⁴ Interesante al respecto es, por citar sólo un ejemplo, el análisis sobre las mayúsculas del *Códice de Vivar* llevado a cabo por Alejandro Higashi en “La épica española en sus manuscritos: de la ‘mise en voix’ a la ‘mise en page’”, en *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, ed. de Pedro M. Cátedra (Salamanca: Cilengua, 2009), 47-48.

La referencia a estas últimas, las que están a medio camino entre una referencia iconográfica propiamente dicha y una realidad que pertenece al texto que contiene la página del códice, permite pensar, en el ámbito de la realización única y artesanal que representa la copia manuscrita, en una ampliación del uso del término hacia la relación entre la *dispositio* del texto y los elementos gráficos que la caracterizan, así como la intencionalidad con la que éstos fueron puestos en su lugar, dado que la *dispositio* varía permanentemente en cada nuevo acto de copia del texto manuscrito.

La *dispositio* es, para la retórica, la segunda etapa del proceso de composición discursiva, justo después de la *inventio*, en la cual se organizan las ideas. Por extensión, la *dispositio*, para un copista, es la forma de organización de la página, lo que se llamaría en términos modernos de edición la *mise en page*, aunque los elementos que se quieren analizar aquí más bien están relacionados con la *mise en texte*, la cual abarca no sólo la división por página, sino también la configuración general de la obra desde el análisis de algunos elementos clave de su composición, la *divisio textus*, hasta la puntuación y las formas de subdivisión sintácticas, los signos diacríticos y las intervenciones marginales, provengan o no de mano del copista principal.

En este sentido, la muy profusa transmisión de los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo representa un corpus modélico para un análisis de la repercusión de las decisiones de *mise en texte* sobre las potencialidades de interpretación del texto. En efecto, si bien resulta fácil ejemplificar la relación imagen-texto con otras obras medievales que dieron pie a una gran tradición de iluminaciones, como la *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena que se planeó iluminada (aunque no todos los códices que contienen la obra llegaron a dotarse de ilustraciones), los *Proverbios de Séneca* no parecen haberse pensado con un correlato iconográfico de los ítems enlistados. Sin embargo, la obra fue un auténtico *bestseller* de su época.

Un éxito, claro, al que no fueron ajenos sus dos componentes principales: por un lado, el ser una versión glosada, es decir, conductivamente explicativa, de una serie de proverbios sueltos de los que no se rastrea una circulación previa, con un fin de educación moral



Figura 1. Ataulfo en la *Genealogia regum Hispaniae* de Alonso de Cartagena. Ms. Vit. 19-2, Biblioteca Nacional de España.



Figura 2. Ataulfo en la *Genealogia regum Hispaniae* de Alonso de Cartagena. Ms. II-3009, Biblioteca de Palacio Real.

tan enfocada al buen gobierno que se convierte en una especie de *speculum principis*; por el otro, y como compleción de la idea anterior, el haberse montado al tren de un género en pleno auge que culminaría en el siglo XVI con los *Adagia* de Erasmo, modelo del castellánísimo *Libro de los proverbios glosados* de Sebastián de Horozco y que en su propia época legó a la literatura hispánica los *Proverbios de Santillana*, con glosa del propio Pero Díaz, a veces editados de forma conjunta, y posteriormente el *Seniloquium*, obra muy culta con sus glosas latinas a refranes castellanos.⁵

Como se pudo mostrar en un rastreo sistemático de la tradición castellana de los *Proverbia Senecae*,⁶ se conservan hoy no menos de 12

⁵ Véase al respecto Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés (trad. y ed. crítica), introducción a *Seniloquium* de Diego García de Castro (Valencia: Universitat de València, 2006), en particular las páginas 29-33.

⁶ Véase Laurette Godinas, “La tradición textual de los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo”, en *La traversée européenne des Proverbia Senecae de Publilius Syrus a Érasme et au-delà*, coord. de Marta López Izquierdo y dir. de Ma-

manuscritos y 10 ediciones del texto que fue compuesto, como lo explicita el autor en el prólogo que encabeza la tradición manuscrita (y que en la tradición impresa se ve suplantado desde la edición de Ungut y Herbst por las conclusiones), a petición de Juan II para refinar la educación del indomable príncipe Enrique, futuro Enrique IV. La forma que toma la construcción retórica de la glosa, basada en estrategias de *amplificatio* mediante *auctoritates*, es sin duda lo que le da al texto sapiencial de traducción latina un cariz propio y otorga un estatus de cuasi autor a Pero Díaz de Toledo, doctor *in utroque iure* y compañero fiel del Marqués de Santillana en su corte de Guadalajara, cuyos proverbios en coplas de pie quebrado glosaría también después del fracaso epistemológico de la primera obra comentada.

En los poco más de cien años de fama que gozó esta obra, entre su redacción y primera difusión hacia 1450, y la última edición renacentista, la de Gheemart en Medina del Campo datada en 1555,⁷ los modos de organización del contenido variaron de tal forma que no cabe ninguna duda de que estos cambios permanentes, además de reflejar la libertad textual de obras que, como lo afirmó poéticamente Cerquigliani en su *Éloge de la variante*, vivían en la variación, tuvieron una doble influencia: por un lado, en el *usus* que los distintos copistas pensaron que podían ellos mismos o sus receptores hacer de los textos copiados y, por el otro, con una uniformización tal vez mayor debida a las imposiciones legales y económicas del nuevo medio de transmisión, en los impresores que se dedicaron a reproducir masivamente la obra.⁸

Se omitirá aquí por cuestiones de espacio los elementos relacionados con la puntuación, erróneamente considerada inexistente o prácticamente ausente en el mundo del manuscrito, y el uso de abreviaturas, las cuales han demostrado ser reveladoras de usos vinculados

rie-Christine Bornes-Varol y Marie-Sol Ortola (Nancy: Presses Universitaires de Lorraine, 2013), 129-160.

⁷ En este sentido, la edición de los Proverbios utilísimos de 1787 parece apuntar más bien hacia la reapropiación del pasado medieval, la que llevaría a Tomás Antonio Sánchez a recopilar su *Colección de poetas castellanas anteriores al siglo XV*.

⁸ Es una prueba más del éxito de la obra el hecho de que haya atravesado el Océano y haya formado parte de las bibliotecas conventuales y colegiales de la Nueva España, como lo atestigua la presencia en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México de la edición de Juan Steelsio de 1552.

al ámbito y la época de producción,⁹ más que del libre albedrío de los copistas (y más tarde cajistas) en épocas aún ajenas a regulaciones fereas, y que se deben no tanto a cuestiones de economía escritural como a verdaderas tomas de posición estéticas.¹⁰ En cambio, se mostrará cómo la configuración general del libro, desde los paratextos que lo flanquearon hasta la forma de identificar cada ítem del que está compuesto, incluyendo la recopilación de éstos en la *tabula*, recela, además de información importantísima para la filiación textual, imprescindible para las labores filológicas, elementos que pueden identificar al lector blanco de las diversas copias conservadas de la obra.

Cabe destacar, en primer lugar, la relativa estabilidad de la tradición manuscrita en cuanto a las partes de la obra y el orden que en ella ocupan. El esquema completo, presente en una parte sustancial de la tradición, consta de una introducción titulada “Introducción a los Proverbios de Séneca por el doctor Pero Díaz al muy yllustre virtuoso señor e soberano señor el rrey don Juan de Castilla e de León”, que inicia con la frase siguiente: “Muy alto e muy illustre rrey e señor: común doctrina es de los philósophos que la philosophía se departe en dos partes”. Posteriormente, por lo general, un espacio en blanco y a veces una capitular o un pequeño espacio con una minúscula de espera da inicio a lo que parece ser la segunda parte de esa introducción, sin título específico, pero que inicia con las palabras “Esta sçiençia moral, muy yllustre príncipe e señor, es la que muestra e dotrina ser los omnes virtuosos”. Este conjunto de párrafos precede a otro identificador de partición textual que introduce el encargo de la traducción: “Muy poderoso rrey e señor, mandó a mí, úmill sieruo vuestro, la plecara magestad vuestra que traduxiese en nuestro lenguaje los Prouerbios de Séneca”. Finalmente, el autor se despide con

⁹ Un estudio de gran interés al respecto es el que llevan a cabo Françoise Gasparri, Geneviève Hasenohr y Christine Ruby en “De l’écriture à la lecture: réflexions sur les manuscrits d’Érec et Enide”, en *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*, ed. de Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones y Lori Walters (Ámsterdam: Rodopi, 1993), 1: 130-133.

¹⁰ Es, por lo menos, lo que afirma Keith Busby cuando dice que: “resulta difícil pensar que las abreviaturas solo tenían la intención de ahorrar espacio; a mi parecer, es igual de probable que tuvieran una función estética que está vinculada tanto como la *mise en page* como con la *mise en texte*”, en *Codex and Context* (Ámsterdam: Rodopi, 2002), 135-136. Traducción propia.

la fórmula tradicional de cierre “E cortaré la peñola en non prolongar mi fabla en aquesta rruda introduçión, e vuestra alta Señoría, muy vmano e muy poderoso señor, mande corregir lo que menos prudente será escrito”.¹¹ Como se mencionó líneas arriba, los impresos, salvo la edición de Ungut y Herbst de Sevilla (1495), anteponen a la tabla lo que en la tradición manuscrita son las conclusiones de Pero Díaz de Toledo y ponen después de la tabla estos prólogos.

En la tradición manuscrita, al doble prólogo le suele seguir la tabla, lugar en el cual se empiezan a notar serias diferencias entre los distintos testimonios. Si bien en el manuscrito T-III-10 de la Biblioteca de El Escorial no se halla huella de la tabla entre el prólogo y el primer proverbio, sí hay un folio en blanco que se usó para ensayos de pluma. En cambio, el manuscrito 980 de la Biblioteca de Catalunya, testimonio de por sí contrastante con la tradición castellana por sus acentuados rasgos gráficos aragoneses (sólo parcialmente compartidos con el manuscrito N-II-7 de El Escorial), muestra una

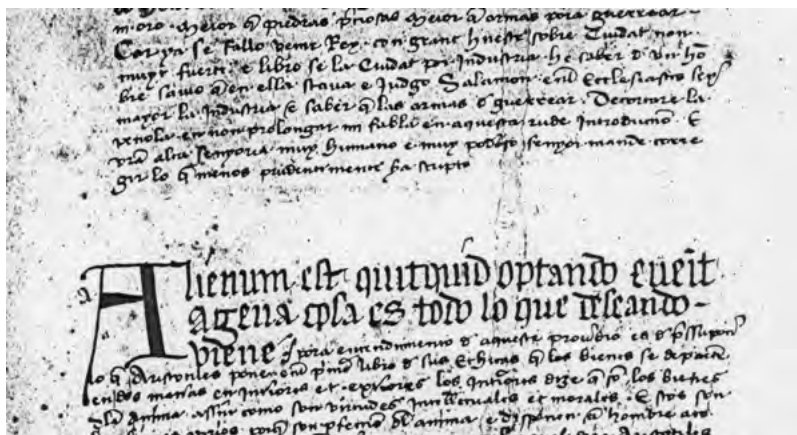


Figura 3. Ausencia de la tabla en el ms. 980 de la Biblioteca de Catalunya.

¹¹ Los fragmentos entrecomillados provienen de *Proverbios de Séneca traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo. Transcripción semipaleográfica de M1* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9964) y del cotejo con otros testimonios de la tradición, anexo a Laurette Godinas, “Tipología y función de las autoridades en los ‘Proverbios de Séneca’ de Pero Díaz de Toledo en la tradición de los manuales para la formación del príncipe” (tesis doctoral, El Colegio de México, 2004), 3-5.

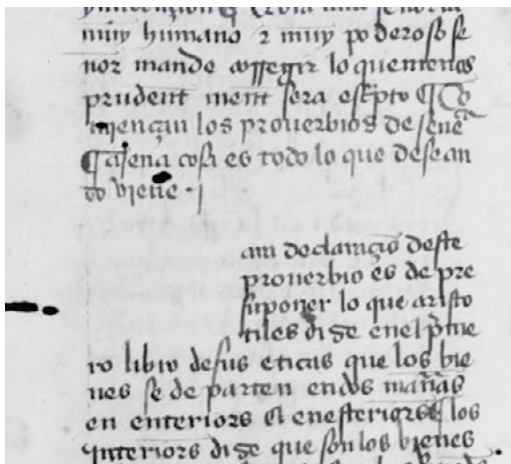


Figura 4. Ausencia de tabla en el ms. 18066 de la Biblioteca Nacional de España.

ausencia de la tabla que no es atenuada por ningún espacio en blanco: al copista de este testimonio (o a el modelo que siguió) le pareció que la obra se leía de forma conjunta, puesto que decidió no enfatizar su contenido desglosado (lo que en caso contrario permitía una identificación más precisa y ágil de los ítems enlistados).

El caso del ms. 18066 de la Biblioteca Nacional de España es similar (aunque en éste la falta de un folio al inicio de la introducción no permite saber si hubo o no una tabla en posición inicial absoluta).

Los testimonios que sí contienen la tabla pueden presentarla sin numeración explícita de los proverbios, como es el caso del ms. S-II-10 de El Escorial.

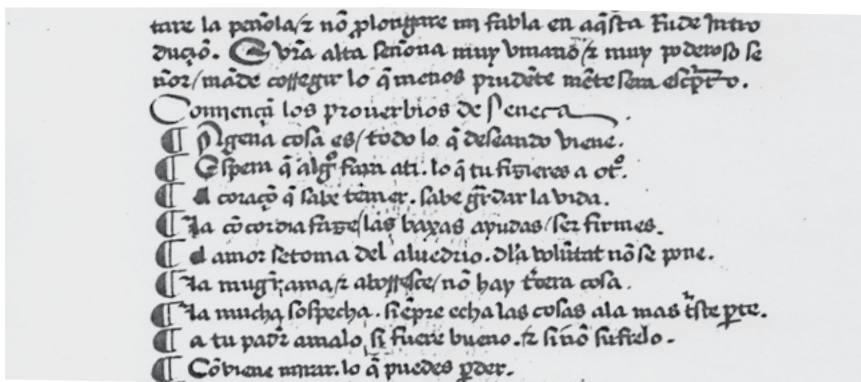


Figura 5. Tabla sin numeración en el ms. S-II-10 de El Escorial.

Cabe observar que, a pesar de la falta de numeración, la identificación precisa de cada proverbio está reforzada por el uso de calderones (cosa que parece sobrar en la primera parte de la lista, cuando los proverbios provienen de la lista tradicional, pero es útil en la última parte, en la cual la proveniencia, para paliar a las pérdidas de la N a la Z, es múltiple y se encuentran proverbios muy largos extraídos del heteróclito *Liber de moribus*).¹² En la mayoría de los casos, los proverbios van numerados en romanos, antes o después de la sentencia, lo que sucede en el ms. N-II-7 de El Escorial, como se observa en la figura 6.

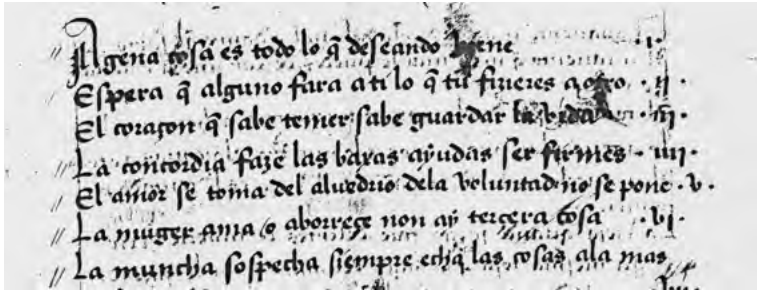


Figura 6. Lista de proverbios con numeración posterior, ms. N-II-7 de El Escorial.

Por lo que respecta a la simetría especular de la numeración en el texto, sólo el ms. N-II-7 reproduce el numeral romano de la tabla en el margen exterior del título del proverbio, mientras que los manuscritos 9964, en refuerzo de la tabla, y 18066, ambos de la Biblioteca Nacional de España, numeran en el texto los proverbios con numeral arábigo, como se puede ver en las figuras 4 y 7.

Aún así, en el caso del segundo, la duda de si la numeración formó parte del acto original de copia, es decir, si es contemporáneo de la *mise en texte* de la obra, o si fue añadida posteriormente por el copista, que agregó con cierta sistematicidad anotaciones marginales, sobre todo relacionadas con la identificación de las *auctoritates* refe-

¹² Sobre la tradición textual de los *Proverbios de Séneca* desde la Antigüedad latina ha al siglo xv castellano véase Godinas, “La tradición textual de los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo”, 129-137.

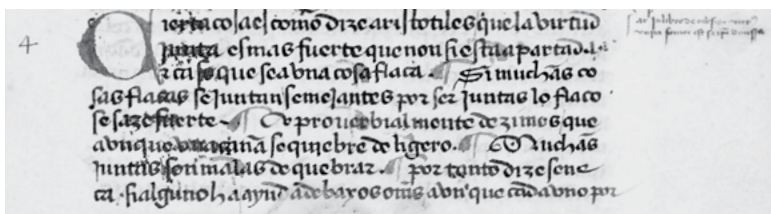


Figura 7. Proverbio con numeración arábica en el ms. 9964 de la Biblioteca Nacional de España.

ridas por Pero Díaz en la construcción de su magno comentario, es legítima, debido al ancho de pluma de los trazos de los numerales.

Antes de hablar de los impresos y sus tablas, es atinado mencionar, aun si es brevemente, el segundo elemento de *dispositio* que se dispuso exponer al principio de este trabajo. Se trata de la forma en la que plasman los títulos y las relaciones que visualmente se establecen con el resto de la glosa. Al respecto, es conveniente recordar que el texto base sobre el cual Pero Díaz de Toledo construyó su comentario debía parecerse, aunque por una cuestión de cronología lo era en versión manuscrita, a la lista organizada por orden alfabético que se observa en la figura 8.

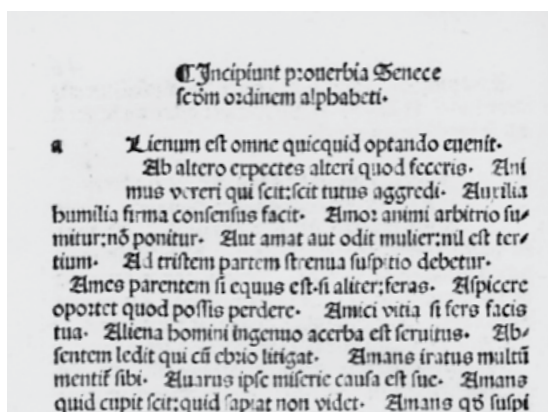


Figura 8. *Proverbia vel sententiae [Senecae]*, Roma, Eucharius Silber, ca. 1497.

Al traducir los proverbios, Pero Díaz de Toledo no alteró el orden de su modelo, aunque el riesgo de carecer de un principio organizativo en la alteración de la sintaxis en la traslación lingüística fuera real, ya que su copia autógrafa debía de tener, como es el caso en

tres manuscritos de la tradición (N-II-7 Escorialense, 980 de la Biblioteca de Catalunya y II-92 de la Biblioteca de Palacio Real), el texto latino precediendo la traducción. Todos ellos presentan, además, énfasis en el título mediante el empleo de una gótica caligráfica de mayor tamaño, como se puede ver en el ejemplo siguiente (aunque tanto en éste como en el *Códice Escorialense* los espacios dejados en blanco para recibir una capitular nunca se terminaron de llenar).

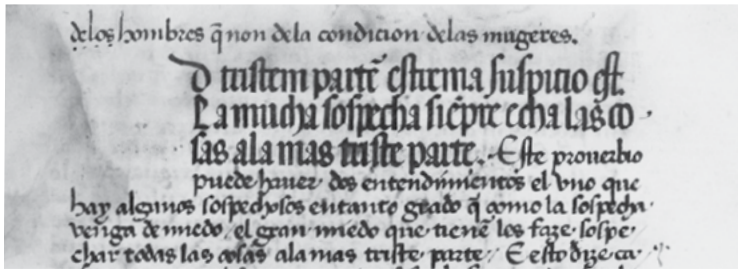


Figura 9. Título con gótica caligráfica de tamaño mayor, ms. II-92 de la Biblioteca de Palacio Real.

El manuscrito N-II-7 incluso presenta alternancia de color de tinta (violeta y azul) para los títulos en las respectivas lenguas; y en el manuscrito 980 de la Biblioteca de Catalunya, la diferencia es aún más flagrante, dado el carácter en extremo cursivo de la gótica que se empleó para copiar el cuerpo del texto, como se puede apreciar en la figura 10.

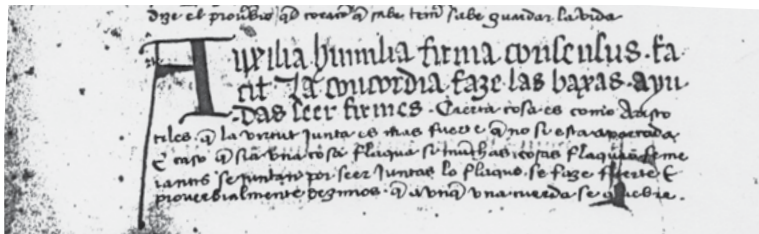


Figura 10. Proverbio latino y su traducción en gótica caligráfica de tamaño mayor, ms. 980 de la Biblioteca de Catalunya.

En el resto de la tradición se siguió la misma norma, con mayor o menor esmero en el trazado de la caligráfica del título, costumbre

que la imprenta retomaría sin cambio de tamaño, pero con la estratégica colocación de un espacio entre el proverbio y su glosa para marcar con claridad su carácter de rúbrica (a excepción del manuscrito 18066, en el que se optó por destacarlos con tinta de color rojo). Pero esta toma de decisión sobre *dispositio* se hizo sólo con la traducción al español, lo cual presenta para un lector ávido de sistematicidad un verdadero rompecabezas lógico. Ni más ni menos que el proverbio 4, que aparece en latín bajo la letra “a” porque empieza con la palabra “Auxilia”, está traducido al español como “La concordia faze las baxas ayudas ser firmes”, es decir, empieza, si se descartan, los artículos de la taxonomía, con la letra “c” (figura 11).

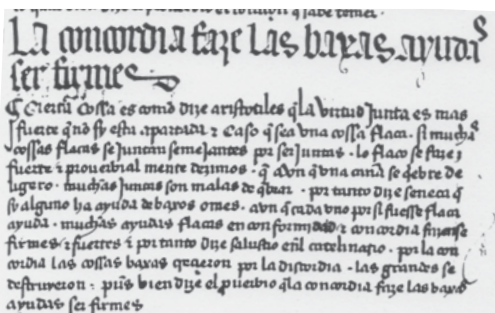


Figura 11. Título en castellano, ms. II-614 de la Biblioteca de Palacio Real.

Frente a este aparente desajuste, los primeros impresores no tomaron más medida que enlistar en la tabla para cada proverbio el folio en el que se encontraba en la edición (con numerales latinos), esto incluyendo las tres ediciones de Cromberger (1512, 1528, 1535). Desde la edición sevillana de Ungut y Herbst está, de hecho, así explicado al inicio de la tabla (figura 12).

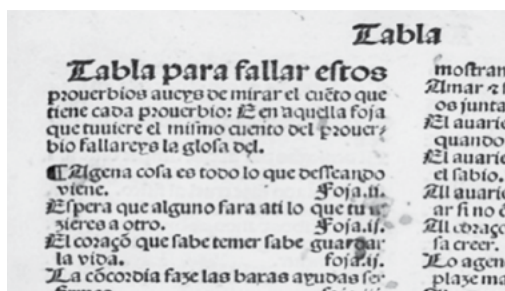


Figura 12. Tabla con explicación de foliación. Sevilla, Ungut y Herbst, 1495.

La penúltima edición, ya impresa en tipografía humanística, en Amberes y por la prestigiosa casa de Juan Steelsio, repara en el problema de ubicación de los textos, y por ello opta por una reorganización alfabética según la traducción al español, seguida del número que ocupa el proverbio en el original y, al final de la mención, la remisión al folio en el cual se encuentra impreso.

Figura 13. Tabla de los proverbios. Amberes, Juan Steelsio, 1552.

Tabla de los Prouerbios
que en este libro van declarados.

¶ *Las primeras cifras denotan el numero del Prouerbio: las postreras, la foja.*

A Gena cosa es todo lo que deseado viene. Prouerb.1.	a fol.1.
A mor se toma del aluedrio, la voluntad no se pone.5.	3
A tu padre, ama lo si fuere bueno: y sino, sufre lo.8.	4
A l absente daña, el que contiene conel beodo.12.	6

Con esta última modificación, la obra sin duda se volvió objeto de consulta no sólo para quienes buscaban en las sabias líneas de Pero Díaz de Toledo (y en los proverbios del marqués, también glosado por Pero Díaz, que se editaron en el mismo volumen) consejos para el manejo ético de su vida, sino también para los interesados en pormenores de índole más filológica, por lo cual podemos considerarla una edición para humanistas.

Con estas consideraciones se cierra esta ventana hacia la apertura del campo semántico de la iconotextualidad mucho más allá de los límites de lo icónico, proyectándolo sobre toda una serie de fenómenos gráficos que conforman en su conjunto la *dispositio* de los textos medievales y los alcances pragmáticos de la *uariatio*, tanto para la configuración del emisor como para la detección de elementos vinculados con su receptor (único, personal o múltiple, prototípico). Un tema en el que todavía hay mucho por averiguar.

BIBLIOGRAFÍA

- Busby, Keith. *Codex and Context*. Ámsterdam: Rodopi, 2002.
- Butor, Michel. *Les mots dans la peinture*. Ginebra: Skira, 1969.
- García de Castro, Diego. *Seniloquium*. Traducción y edición crítica de Fernando Cantalapiedra Erostarbe y Juan Moreno Uclés. Valencia: Universitat de València, 2006.
- Gasparri, Françoise, Geneviève Hasenohr y Christine Ruby. “De l’écriture à la lecture: réflexions sur les manuscrits d’Érec et Enide”. En *Les manuscrits de Chrétien de Troyes*. Edición de Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones y Lori Walters, 1: 97-148. Ámsterdam: Rodopi, 1993.
- Godinas, Laurette. “Tipología y función de las autoridades en los ‘Proverbios de Séneca’ de Pero Díaz de Toledo en la tradición de los manuales para la formación del príncipe”. Tesis doctoral. El Colegio de México, 2004.
- _____. “La tradición textual de los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo”. En *La traversée européenne des Proverbia Senecae de Publilius Syrus a Érasme et au-delà*. Coordinación de Marta López Izquierdo y dirección de Marie-Christine Bornes-Varol y Marie-Sol Ortola, 129-160. Nancy: Presses Universitaires de Lorraine, 2013.
- Higashi, Alejandro. “La épica española en sus manuscritos: de la ‘mise en voix’ à la ‘mise en page’”. En *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*. Edición de Pedro M. Cátedra, 31-53. Salamanca: Cilengua, 2009.
- Proverbios de Séneca traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo. Transcripción semipaleográfica de M1* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9964).
- Romea Castro, Celia. “El impacto del discurso literario y audiovisual. La iconotextualidad como motivación del intertexto lector”. En *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Edición de Antonio C. Mendoz Fillola y Pedro C. Cerrillo, 399-436. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Yarza Luaces, Joaquín. “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval”. En

LAURETTE GODINAS

Actes del V Congrés Espanyol d'Història de l'Art [Barcelona, 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984], 193-202. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1986.

APROXIMACIONES AL ESTUDIO
DE LA CULTURA VISUAL EN EL LIBRO
IMPRESO NOVOHISPANO

Marina Garone Gravier

Seminario Interdisciplinario de Bibliología
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

Quizá de todos los productos artísticos que existieron en el virreinato de la Nueva España, los libros fueron la fuente más rica disponible por su volumen, diversidad temática e informativa, transportabilidad y relativa accesibilidad.¹ El universo que conformaron estos documentos a lo largo de los siglos de administración española –tanto los importados como los producidos localmente– fue sin duda uno de los focos más potentes de irradiación de cuantiosas referencias de imágenes visuales y literarias, no solamente en el sentido vehicular o de transferencia de modelos gráficos europeos, como usualmente se los ha considerado, sino también por los modos de configuración espacial e informativa que se plantearon en las puestas en páginas; de esta forma, es posible decir que los libros y otros impresos tipográficos determinaron modos de ver, leer y conocer que aún merecen ser detalladamente analizados.

Esos libros y piezas gráficas plantearon además algunas ideas y representaciones que inspiraron en cierta forma procesos de producción artística locales, tanto en el ámbito libresco como en otras esferas –arquitectura, pintura, escultura y orfebrería, etc.–, ideas y representa-

¹ Me refiero con “relativa accesibilidad” a la posible lectura o adquisición de los libros, aunque ambos temas (lectura y compra) son difíciles de estudiar y confirmar en ciertos textos, además de que contamos con datos discontinuos para historiar la economía editorial del periodo novohispano.

ciones que, de forma acumulativa y variable a través del tiempo, caracterizaron los gustos de las sociedades del Nuevo Mundo.

Al acercarse al tema de la presencia de la imagen en el libro, a partir de la perspectiva del patrimonio documental, el reto principal para la investigación ha sido usualmente el registro catalográfico de la producción impresa virreinal,² reto que si bien no ha sido superado del todo, está mayormente bajo control gracias a los numerosos repertorios de los que ya se dispone. Pero al acercarse al estudio de la imagen en el libro desde la historia del libro y la cultura escrita, la meta que es necesario plantearse se refiere al análisis sistemático de los impresos americanos en tanto documentos visuales, para vincular sus estructuras y formas internas³ con sus contenidos textuales y gráficos,⁴ y más tarde relacionarlos sólidamente con otras manifestaciones de la cultura artística y material de la América española.

Considerando lo anterior, el objetivo de este trabajo consiste en hacer un primer acercamiento a las posibilidades y limitaciones de estudio de la cultura visual del libro impreso virreinal. De los numerosos aspectos que se desprenden del tema, aquí se han seleccionado algunos que serán tratados en tres secciones: en la primera se describirán los acercamientos que he realizado a lo largo de diversas investigaciones, transitando del estudio de las formas tipográficas del texto a la relación de éstas con la imagen, específicamente en el libro antiguo americano. En la segunda se mencionarán algunas investigaciones locales que han tratado –desde diversas perspectivas– el tema de “lo visual” en el libro novohispano. Hacia el final del texto, y antes de cerrar, en la tercera sección, se presentan algunos de los problemas y temas que se podrían considerar en el estudio de la imagen libresco novohispana a partir de una perspectiva interdisciplinaria, pero con especial énfasis en la materialidad del objeto bibliográfico.

² Las ciudades que poseyeron imprenta en Nueva España fueron: México, Puebla, Veracruz, Guadalajara, Oaxaca.

³ Las estructuras y formas internas comprenden las “microtipográficas” –letrerías, ornamentos, capitulares y viñetas– y las “macrotipográficas”, sus diseños y diagramaciones. Este tema se ha tratado en mi libro: Marina Garone Gravier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas* (México: CIESAS / Universidad Veracruzana, 2014), que derivó de mi tesis doctoral del mismo nombre (México: UNAM, FFYL, 2009).

⁴ Géneros, temas, autores y periodos históricos.

**APROXIMACIONES AL ESTUDIO
DE LA IMAGEN EN EL LIBRO MEXICANO:
EXPERIENCIAS PERSONALES**

En el transcurso de mis estudios de maestría procuré acercarme al uso y función de la tipografía para una lengua indígena, entendiendo el sistema de escritura mecanizada como una “interfaz gráfica”.⁵ Aunque la tipografía tradicionalmente ha sido tratada como un objeto de estudio específico del diseño, poco a poco se la ha considerado también como objeto de estudio y reflexión de otras áreas del conocimiento, desde la historia, la lingüística, la literatura, el arte y la sociología, por citar algunas. De manera paralela a esas apropiaciones del objeto, el desarrollo de los sistemas computarizados y las nuevas formas de comunicación en formato digital se han servido de la tipografía para generar, junto con otros elementos gráficos, los ambientes interactivos también denominados “interfaz hombre-máquina” o “interfaz gráfica de usuario”. Pero si la interfaz es el instrumento que facilita al usuario una interacción con los elementos de su entorno, entonces el tema en sí y los planteamientos para su estudio no surgen con el advenimiento de las computadoras, sino mucho antes.⁶ La pretensión no era –ni entonces ni ahora– redefinir ni modificar el significado mayoritariamente aceptado del término “interfaz”, sin embargo, se procuró demostrar que los parámetros que se habían usado para hablar de interfaces, de forma general, se podían aplicar al ámbito del libro, y más precisamente a las relaciones sinérgicas –cuasi simbióticas– que se establecen entre algunos textos e imágenes de manera particular. Si se toma el aspecto vincular que permite a la interfaz relacionar hombre y entorno, propuse que era posible caracterizar el

⁵ Marina Garone Gravier, “Tipografía y diseño industrial. Estudio teórico e histórico para la representación tipográfica de una lengua indígena” (tesis de maestría, UNAM, 2003).

⁶ Según algunos autores de las disciplinas informáticas, lo que debe definir una interfaz es la facilidad del aprendizaje de su funcionamiento, la facilidad de su uso, su estandarización y que se presente de una manera semejante. En Antonio Fernández-Coca, *Producción y diseño gráfico para world wide web* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1998), 114. Según el *Diccionario de la lengua española* la “interfaz” es una superficie de contacto, una zona de comunicación o acción de un sistema sobre otro.

espacio de la página como “una de las primeras interfaces generadas por el hombre”.⁷ Los parámetros que permitirían el análisis y comprensión de los significados de las relaciones de textos e imágenes son a la vez un terreno bibliológico compartido por disciplinas como la historia, la edición, la tecnología y el arte.

El abordaje que hice del texto en aquel momento consideró también las dimensiones ergonómicas y antropológicas. Al hablar de la antropología del diseño, Fernando Martín Juez explicaba que las “pautas secundarias de un objeto” son las que el individuo reconoce, manipula e interioriza, y es precisamente “la interfase [*sic*] entre la operación prevista para el objeto y la posibilidad de manipularlo”⁸ el área en la cual se encuentra “la mayor variedad de adaptaciones antropométricas y formales que caracterizan al grupo de usuarios (medidas corporales, predilecciones y hábitos)”.⁹

Ahora bien, si se llevara esa definición al terreno bibliográfico, se encontraría que la tríada compuesta por “puesta en página-texto-imagen”, con múltiples variantes,¹⁰ corresponde a las “áreas de pauta del libro”, y la relación y selección de las variantes de esa tríada estaría determinada por el autor (de los textos e imágenes), el productor-editor y las formas de lectura y necesidades específicas de comunicación visual y escrita del usuario-lector.

Unos años más tarde, durante la preparación de mi tesis doctoral,¹¹ el concepto inicial de *interfaz* se reorientó hacia el análisis de las estrategias en la edición para lenguas indígenas: el uso y resignificación del código escrito alfabético, así como la apreciación, descripción y clasificación de los problemas de la representación gráfica de numerosos idiomas de América. Además de la descripción de los aspectos microtipográficos del texto, la revisión que

⁷ Marina Garone Gravier, “Tipografía y diseño industrial...”, 7.

⁸ Fernando Martín Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño* (Barcelona: Gedisa Mexicana, 2002), 87.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Algunas de las variantes posibles son: diversos tamaños de páginas, diversos márgenes, una o varias columnas, página con y sin imagen, con una o más imágenes, con una o distintas tipografías al mismo tiempo, etc.

¹¹ Marina Garone Gravier, *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*.

hice del papel que desempeñaron las ilustraciones –los grabados xilográficos y calcográficos– fue de singular importancia. En un primer momento, esto permitió poner en duda algunos tópicos habituales de la bibliografía científica acerca del modo en que se hizo el uso doctrinal y didáctico de las imágenes durante la evangelización y la administración colonial. El corpus de grabados que logré identificar entonces en 113 libros producidos entre 1554 y 1819 resultó de considerables proporciones. No está de más mencionar que, hasta la realización de esa tesis, el tema de la imagen en la edición indígena no había sido tratado más que de forma tangencial o parcial en algunos trabajos de historia del arte.

Con ese estudio se pusieron en evidencia algunas de las estrategias del uso de los grabados en los libros: su empleo como elementos “comodín”, es decir, cuando existe una aplicación reiterada de una misma ilustración para acompañar distintos pasajes del texto (en un mismo libro o en distintos), pero sin ninguna relación conceptual con lo escrito. También fue posible identificar el despojo de significados previos que se había dado a algunas imágenes y la refuncionalización de otros grabados, en especial los que se podrían definir genéricamente como “ornamentales”. En el análisis cuantitativo de las imágenes de esos libros fue posible observar la disminución diacrónica del uso del grabado desde el siglo XVI hasta la Independencia de México, y el escaso uso de la técnica calcográfica en contraste con la xilográfica; por último, se observó la contrahechura o reinterpretación de algunos esquemas compositivos en las imágenes amoldadas al gusto local.¹²

Aunque algunos investigadores¹³ ya habían mencionados ciertas relaciones de algunos grabados de esos libros en lenguas indíge-

¹² Ver más adelante el caso de la fuente para la elaboración del grabado que figura en dos obras del jesuita Ignacio de Paredes.

¹³ Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12, núm. 50 (1982): 55-60; Elena Estrada de Gerlero, “El arte plumario colonial novohispano y el grabado europeo. Un ejemplo de interacción”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2006), <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/1598>; y Irma Patricia Díaz Cayeros, “Ornamentación y ceremonia: la activación de las formas en el Coro de la catedral de Puebla” (tesis doctoral, UNAM, 2004), sólo por citar algunos.

nas —en especial los publicados en el siglo XVI—, con otras artes y oficios mecánicos, como la arquitectura, la pintura mural y la ebanistería, el problema de los modelos, transferencias y reinterpretaciones para ese grupo de imágenes librescas quedó pendiente de un análisis más profundo y sistemático, pero para llevar a cabo ese análisis será preciso contar primero con un catálogo detallado que permita nuevas y felices reflexiones.

Para finalizar la relación sucinta de mis estudios sobre el tema de la imagen libraria, se puede indicar que en mi más reciente proyecto sobre el estudio histórico de la imprenta en Puebla¹⁴ realicé un registro mucho más minucioso, aunque todavía de carácter indicia-rio. Para aquella ciudad retomé lo expuesto en catálogos y monografías previamente publicadas,¹⁵ a cuya información sumé los grabados que localicé en la revisión directa de 250 libros; los grabados identificados alcanzan un volumen de casi tres centenas de imágenes librarias, magnitud sin precedente a la fecha para esa ciudad, y que en un futuro próximo permitirá emprender análisis mucho más amplios y detallados de las relaciones entre textos e imágenes.

LOS ESTUDIOS DE LA IMAGEN Y DEL LIBRO IMPRESO NOVOHISPANO

Ahora bien, ¿qué se ha entendido por el estudio de la imagen en el libro antiguo impreso? Normalmente se ha asociado con el estudio del grabado, su técnica, modelos de referencia y difusión de esquemas compositivos, así como de los perfiles biográficos de algunos de sus grabadores, especialmente los artistas del buril.¹⁶ Respecto a

¹⁴ Marina Garone Gravier, *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles* (México: UNAM, IIB, 2015).

¹⁵ Fueron de singular ayuda el trabajo pionero de Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles* (México: Cvltvra, 1933), en el cual registró 78 imágenes, y los trabajos de Montserrat Galí, *Estampa popular. Cultura popular* (Puebla: BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2007).

¹⁶ En el ámbito español se pueden citar a manera de ejemplos los trabajos de James P. R. Lyell, *La ilustración del libro antiguo en España* (Madrid: Ollero y Ramos, 1997), y de

los repertorios iconográficos derivados de estos estudios y a manera de sumario breve, y por eso mismo incompleto, se pueden citar, entre los antecedentes de esta clase de estudios, los de Romero de Terreros,¹⁷ Pérez Salazar,¹⁸ Grañén Porrúa,¹⁹ Donahue-Wallace²⁰ y Galí.²¹ Dichos repertorios y estudios emplean diversas perspectivas, desde la catalográficas hasta las que proponen adentrarse en la función social de la imagen, y atienden primordialmente las preguntas habituales de la historia del arte. La mayor parte de los trabajos de investigación, libros y catálogos disponibles en México presentan los grabados exentos y sin relación con el emplazamiento de la página, es decir, hacen una selección jerárquica del motivo fuera de contexto bibliográfico y, cuando la imagen es reproducida a página completa, no se hace referencia de las relaciones que establece con el texto o la función editorial que ocupa dentro del libro.²²

Por otro lado, cuando los bibliógrafos se han acercado a la imagen en el libro, lo han hecho de forma complementaria a la descripción de los textos, aunque con códigos desiguales y variables. A manera de ejemplo se pueden citar algunas expresiones de las bibliografías clásicas de la imprenta novohispana, iniciando con la imprenta mexicana del siglo XVI. Joaquín García Icazbalceta se refería a los grabados en estos términos:

Blanca García Vega, *El grabado del libro español siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*, t. 1 (Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984).

¹⁷ Manuel Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España* (México: Ediciones Arte Mexicano, 1948).

¹⁸ Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*.

¹⁹ María Isabel Grañén Porrúa, "El grabado y su finalidad en los libros novohispanos del siglo XVI" (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1994) y "El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías," en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España* (México: Munal, 1994), 117-131.

²⁰ Kelly Donahue-Wallace, "Prints and Printmakers in Vicerregal México City, 1600-1800" (tesis doctoral, Universidad de Nuevo México, 2000).

²¹ Montserrat Galí Boadella, *Estampa popular, cultura popular* (Puebla: BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego") y *La estampa popular novohispana* (Puebla: MUTEK, Museo Taller Erasto Cortés, 2008).

²² Por ejemplo portada, páginas preliminares, inicio de capítulo o sección, colofón, etc.

Además de los caracteres comunes, de muchas iniciales historiadas y de ciertos adornos tipográficos, poseían los impresores gran número de toscos grabaditos religiosos que prodigaban, especialmente en las Doctrinas, y que pasaban de unos a otros. Los más serían traídos de España; pero se ve que en México había también grabadores.²³

Sin embargo, el caso ampliamente tratado por los investigadores se refiere a una imagen del siglo xvi impresa en México, la que cortó Juan Ortiz, imaginero e impresor, natural del obispado de Gen, Francia.²⁴ Ortiz trabajó con Pedro Ocharte, impresor que publicó en 1571 la *Estampa de la Virgen del Rosario* en cuyo pie —compuesto en pequeños caracteres góticos— se leía: “Estas cuentas son sin cuenta. En valor y eficacia. El pecador que os reza, jamás le faltara gracia. En México en casa de P. Ocharte 1571”. El propio García Icazbalceta señalaba que se trata de:

Es una gran xilografía (42 × 30 cms.) hecha por el grabador francés Juan Ortiz, que durante algún tiempo trabajó en la imprenta de Pedro Ocharte. Ortiz fue procesado por herejía (1572-1574) y condenado a multa y destierro. La estampa que nos ocupa suministró uno de los capítulos de la acusación, por los versos [...], considerados como erróneos por los censores de la Inquisición.²⁵

²³ Joaquín García Icazbalceta, “Introducción de la imprenta en México”, en *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600* (México: FCE, 1981), 41.

²⁴ Son varios los estudiosos y bibliógrafos que han mencionado este suceso: Edmundo O’Gorman, “An Early Mexican Xylograph Incunabula”, *Mexican Art and Life*, núm. 7, *In the 400th Anniversary of Printing in Mexico* (julio de 1939): 16-19, con un gran facsímil de la estampa y reproducción de dos folios del proceso contra Ortiz. El juicio fue publicado en Francisco Fernández del Castillo, *Libros y librerías del siglo XVI* (México: AGN, 1914); Enrique Wagner, *Nueva bibliografía mexicana del siglo XVI. Suplemento a las Bibliografías de Don Joaquín García Icazbalceta, Don José Toribio Medina y Don Nicolás León*, trad. de Joaquín García Pimentel y Federico Gómez de Orozco (México: Editorial Polis, 1946), 61b, 271-272, y Guillermo Furlong, *Orígenes del arte tipográfico en América, especialmente en la República Argentina* (Buenos Aires: Huarper, 1947), 63-65, ambos con facsímil, que también puede verse en Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, 119.

²⁵ La estampa se conserva en el expediente del “Proceso contra Joan Ortiz ymaginario e Impresor natural del obispado de Gen en Francia vezino de Mexico”, AGN, ramo Inquisición, 1572-1574.

Pasando a otro de los bibliógrafos clásicos de la imprenta novohispana, se traen a colación las expresiones que José Toribio Medina emplea al describir la gramática tarahumara que el padre Tomás de Guadalupe publicó en Puebla en 1683:

1 hoja con un *grabado en madera muy tosco*,²⁶ de la Pureza. –Ded. a la Virgen, 2 pp. –1 hoja con el escudo de armas reales. – Ded. Al Rey, 5 pp. s.f. y en el reverso de la última *un tosco grabado del Niño*.²⁷

El mismo autor, en el primer tomo de *La imprenta en México*, dedica escasas diez páginas del tercer apartado a los grabadores.²⁸

Por último, no se puede pasar por alto a Francisco Pérez Salazar, ya que de los bibliógrafos de corte tradicional es de los pocos que ha elaborado, para Puebla, dos libros: uno específicamente de la imprenta y otro sobre grabados. El autor resalta en el segundo la gran producción de escudos que se dieron en Puebla:

En esta heráldica intrincada y pintoresca, que constituye toda una ciencia, los grabadores ejercitaron sus aptitudes, y es lo más común que en los impresos de Puebla de dicho siglo encontremos una gran variedad de escudos, timbrados unos con las insignias episcopales, otros con el yelmo de nobles caballeros y hasta algunos, en fin con las coronas de los títulos de castilla.²⁹

Pero el historiador no puede ahondar en los inicios del arte angelopolitano, porque como él mismo nos explica:

Al finalizar el siglo xvii encontramos algunos otros escudos mucho mejor dibujados, y ejecutados con un conocimiento técnico del arte más completo, lo que hace pensar, lógicamente, que son obras de un grabador competente, sin que por desgracia podamos comprobar con documentos esta apreciación, pues en las mismas actas de matrimonio o de bautizo,

²⁶ Las cursivas son mías.

²⁷ José Toribio Medina, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)* (México: UNAM, IIB, 1990), 51-52.

²⁸ Medina, *La imprenta en México, 1539-1821* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1989), 1: CCVIII-CCXVIII.

²⁹ Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, 5-6.

que comúnmente especifican los oficios de los que en ellas figuran, me ha sido imposible encontrar mencionados a los grabadores.³⁰

Con los ejemplos proporcionados arriba es posible advertir que el estudio de la imagen en el libro mexicano ha oscilado entre una gran fragmentación de “lo visual” respecto del contenedor libro, aislándolo del texto y volviendo invisible al segundo, y una subvaloración del significado de la imagen en beneficio del contenido textual de la obra y el enaltecimiento del autor literario de la misma sobre los demás agentes productivos del libro, incluido el grabador. A diferencia de dichas investigaciones, en este contexto el objetivo principal que se persigue es estudiar cómo funcionan las imágenes librarias en relación con el texto escrito según la perspectiva bibliológica, es decir aquella que, además de identificar y catalogar, procura entender los procesos de producción del documento para explicar los significados de lo visual en el libro, así como poner en evidencia quién, cuándo y cómo se decidió la presencia de una imagen en el texto.

DE LOS MODELOS TEÓRICOS AL ANÁLISIS DEL OBJETO BIBLIOGRÁFICO

Una vez expuestos sucintamente los trabajos de investigación en los que se pudo indagar sobre estos terrenos, así como algunos de los antecedentes más relevantes para el estudio de la imagen libraria en México, es importante recordar que el objeto de estudio que interesa aquí abordar es el libro impreso durante el periodo de la imprenta manual como emplazamiento privilegiado para las relaciones texto e imagen. El primer problema que se detecta para acercarse a este objeto de estudio binario (imagen-texto) es la segmentación que existe para su análisis, ya que cada uno de los libros que se podrían analizar fue producido en un momento histórico dado de la administración española, con una intención comunicativa distinta, vinculada con los grupos

³⁰ *Ibid.*

sociales que los crearon, vendiendo y leyendo.³¹ Como medio de comunicación y portador de numerosas clases de informaciones, cada uno de los libros que se produjo en América comparte ciertas características estructurales, de producción y circulación con otros cientos de libros; por esta razón, aquí se piensa que una sólida estructura de análisis para este fenómeno se puede sustentar y plantear desde la historia del libro. Esta área del conocimiento ha generado desde hace ya varias décadas diversas propuestas teóricas y algunos modelos para entender los fenómenos de la cultura impresa; sin la intención de ser exhaustiva, se pueden citar las propuestas de Darnton, Adams y Barker, McKenzie, así como los autores clásicos de la bibliografía material y la historia de la escritura, en particular las ideas de Petrucci.

En 1982 Robert Darnton planteó un “circuito de la comunicación” como posible marco de referencia para interpretar la cultura escrita.³² La estructura circular del esquema le permitió trazar las interrelaciones entre los procesos de producción bibliográfica, los actores involucrados y una serie de fuerzas externas. Su modelo contaba con seis etapas y, desde una perspectiva socio-histórica, se centraba en las personas que participan en el proceso del libro.

Una década después, Thomas R. Adams y Nicolas Barker, tomando como base el anterior, propusieron un contra modelo, que cambió el eje de rotación del fenómeno bibliográfico de las personas al objeto: el libro mismo.³³ El ciclo vital del “documento bibliográfico”, como entonces lo llamaron, estaba articulado en cinco momentos:

³¹ Sobre este punto advierte Serge Gruzinski: “Tal vez una de las virtudes de la investigación histórica sea la de precisar hasta qué punto las categorías y las clasificaciones que aplicamos a las imágenes son, desde hace largo tiempo, inherentes a una concepción culta, debida a una concepción culta, debida al aristotelismo y el Renacimiento, pero cuyo arraigo histórico y pretendida universalidad no siempre percibimos. Otro obstáculo: ¿dónde y cómo interrumpir una travesía de lo imaginario que no termina de desplegarse, despreciando las periodizaciones habituales y las competencias –forzosamente limitadas– del investigador?”, en *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)* (México: FCE, 2003), 14.

³² Robert Darnton, “What is the History of Books?”, *Daedalus* 111, núm. 3 (verano de 1982): 65-83; la traducción al español, “¿Qué es la historia del libro”, se puede encontrar en *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural* (México: FCE, 2010).

³³ Thomas R. Adams y Nicolas Barker, “A New Model for the Study of the Book”, en *A Potencie of Life: Books in Society* (Londres: British Library, 1993).

publicación, manufactura, distribución, recepción y supervivencia, y pasaba de esa forma de la perspectiva socio-histórica darntoniana a un enfoque más comunicacional que ampliaba el potencial de estudio de la cultura escrita y exploraba de manera más enfática las cualidades materiales del libro.

Más tarde Darnton volvió a su modelo, pero en lugar de reorganizarlo, pensó en cómo integrar a la discusión los avances que se habían dado en la historia del libro en el lapso transcurrido entre su propuesta inicial y 2007.³⁴ Para ello sugería considerar cuatro aportes que podrían mejorar las formas de “hacer” historia del libro: primero, retomar las críticas que McKenzie hizo a la bibliografía clásica; segundo, incorporar los estudios de paratextualidad; tercero, incluir el concepto de intertextualidad, y cuarto, recurrir a la historia comparada.

El puente que Darnton tendió a la obra de Donald F. McKenzie merece referir su importancia para nuestro estudio. En su obra publicada originalmente en 1986 y traducida al castellano 20 años más tarde, el investigador originario de Nueva Zelanda definió la “sociología de los textos” como “The discipline that studies texts as recorded forms and the processes of their transmission, including their production and reception”,³⁵ y con esto apuntaba a comprender cómo las distintas sociedades elaboraron y transmitieron los significados y explicaciones que dieron a los otros seres y a su entorno material y conceptual. Pero, al no disolver el componente simbólico del texto del de los soportes en la transmisión de las ideas, atacaba la médula de la separación que existió de antiguo entre la hermenéutica y la descripción bibliográfica.

Su aproximación retomaba parcialmente la utilidad de la bibliografía material, entre cuyos autores de la corriente anglosajona figuran Walter Greg, Fredson Bowers y Philip Gaskell;³⁶ la propuesta de

³⁴ Robert Darnton, “¿Qué es la historia del libro? Una revisión”, *La Gaceta del Fondo* (octubre de 2014): 7-10.

³⁵ Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (Londres: The British Library, 1986), 4. En español: “la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción”, *Bibliografía y sociología de los textos*, trad. de Fernando Bouza (Madrid: Akal, 2005), 8.

³⁶ Walter Greg, *Collected Papers*, ed. de J. C. Maxwell (Oxford: Clarendon Press, 1966); R. B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students* (Oxford: Clarendon Press, 1927); Fredson Bowers, *Principles of Bibliographical Description* (Princeton: Princeton Uni-

McKenzie también se enlazaba con el concepto de “cultura gráfica”, acuñado por el paleógrafo italiano Armando Petrucci.³⁷

Ahora bien y volviendo al punto de los modelos de análisis, se puede decir que en algunas investigaciones recientes se ha intentado adecuar el esquema de Darnton al estudio de publicaciones novohispanas con resultados diversos, sin embargo, es importante mencionar lo que el propio historiador norteamericano señalaba en la revisión de su modelo:

Puesto que traté de imaginar las etapas interrelacionadas en el ciclo de vida de una edición, no hice justicia a fenómenos como la preservación y evolución de los libros en la historia a largo plazo. Sin embargo, me pregunto si un diagrama de flujo puede capturar las metamorfosis de los textos a medida que pasan a través de ediciones sucesivas, traducciones, abreviaciones y compilaciones. Al concentrarse en una sola edición, mi esquema al menos tenía la ventaja de rastrear los pasos de un proceso concreto, uno que conectaba a los autores con los lectores a través de una serie de etapas claramente vinculadas. Por último, en la historia del libro debo reconocer la existencia de campos que desafían la urgencia de dibujar diagramas.³⁸

Si bien las propuestas de Adams y Barker son más afines a los planteamientos de la bibliología que se plantea seguir aquí, por el momento sólo se muestran los modelos como referencias, ya que no se tiene seguridad de sus bondades para un estudio de la cultura visual libraria novohispana, aunque se acepta que permiten visibilizar algunos macro procesos. Por ahora me parece más productivo y menos especulativo ahondar en el contacto directo con las obras para su análisis desde el enfoque bibliológico, con una mirada arqueológica que considero más efectiva.

versity Press, 1949); *Bibliography and Textual Criticism* (Oxford: Clarendon Press, 1964); *Essays in Bibliography, Text, and Editing* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1975) y Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material* (Gijón: Trea, 1998).

³⁷ Petrucci buscaba comprender las diferencias entre las diversas formas del escrito y pretendía inventariar la pluralidad de los usos de que está investida la escritura; siguiendo a Roger Chartier, “designar para cada sociedad el conjunto de los objetos escritos y las prácticas que los producen o los manipulan”, en “Materialidad del texto, textualidad del libro”, *Orbis Tertius*, año 11, núm. 12 (2006): 1.

³⁸ Darnton, “¿Qué es la historia del libro?”, 9.

Sin embargo, lo que es bastante evidente al revisar los antes citados modelos y aproximaciones al estudio histórico del libro antiguo impreso es que “la imagen”, en una palabra, “el hecho visual en el contexto escrito”, no queda claramente situado. Pero ¿qué es exactamente lo que se podría analizar de la imagen en el libro antiguo impreso? Si los estudios en torno a la cultura visual buscan dilucidar la importancia que han tenido las imágenes a través del tiempo y en distintas sociedades, el libro antiguo impreso en los territorios americanos es un objeto privilegiado para identificar aquellos fenómenos derivados del mirar y el leer, y según esta idea, permite preguntarse sobre las relaciones que se establecen en el libro impreso novohispano entre lo que se ve y lo que se lee. Justamente sobre los problemas del sustrato híbrido en que se convierte el libro con imágenes, Serge Gruzinski³⁹ ponía el “dedo en la llaga” al señalar algunos de ellos para el estudio de la imagen (y el imaginario) en Nuevo Mundo:

Por razones espirituales (los imperativos de evangelización), lingüísticos (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas), técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado), la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó —al menos en parte— la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido.⁴⁰

Más adelante el mismo autor cuestionaba la función real que tuvo una de las partes del impreso —el texto— en estos términos:

Cabe ahora interrogarnos sobre el impacto efectivo del texto que acompaña la imagen. La oscuridad y la distancia ordinariamente lo hacen difícil de descifrar y, de todas maneras, resulta perfectamente inaccesible al común de los mortales que, aunque sepan leer, ignoran el latín o se extravían en la erudición bíblica y la mitología de que a menudo hacen gala con conceptualizadores de esos conjuntos. Si bien satisfacen a los sabios,

³⁹ Gruzinski, *La guerra de las imágenes...*

⁴⁰ *Ibid.*, 12.

la *eruditio et artificio* cansan a los mejores lectores por confesión misma ser quienes nos han dejado estas descripciones.⁴¹

La tensión entre la función didáctica de imágenes y textos, que tuvieron espacio tanto en los muros conventuales como en algunos de los libros impresos en el primer periodo de la tipografía americana, y la imagen y el texto intelectualizados, a partir del manierismo, serán una constante de la edición virreinal, aunque con diferentes gradientes, que permiten plantear diversos recorridos conceptuales, artísticos, políticos y productivos. Tomando en consideración lo anteriormente expuesto, y para dar algunos ejemplos concretos sobre los problemas de la imagen libraria o la relación que establece con el soporte libro, a continuación se exponen algunos casos novohispanos.

ALGUNOS CASOS PARA EL ESTUDIO DE LA IMAGEN EN EL LIBRO NOVOHISPANO

Quizá el elemento que marca de forma más obvia la relación binaria ver/leer es el anclaje de la mirada ante la presencia de grabados en los textos, en el espacio de la página y en el marco del libro, como un magneto de la atención del observador-lector. La abundancia y variedad de grabados empleados en los libros novohispanos permiten afirmar que esas imágenes fueron un eslabón fundamental, aunque no el único, en la construcción de formas específicas de la cultura visual mexicana que, de manera paulatina y creciente, moldearon formas de pensamiento. La imagen en el libro propone diversas relaciones de sentido con los contenidos escritos, pues establece funciones informativas, connotativas y denotativas, y genera estrategias de comunicación específicas vinculadas con el periodo de producción. Esas imágenes plantean una cronología y unas condiciones de lectura que aún se de-

⁴¹ Serge Gruzinski pone por ejemplo la descripción de la *Historia de [...] la Santa Imagen de Nuestra Señora de los Remedios* (México: Bachiller Juan Blanco de Alcázar, 1621), Gruzinski, *La guerra de las imágenes...*, 120.

ben desentrañar. Por tanto, el estudio de este fenómeno permite conocer la sociedad que hizo y usó esos documentos con imágenes.

El estudio sistemático de los problemas de la imagen y la identificación minuciosa del repertorio existente en los impresos de la Nueva España⁴² es necesario para comprender mejor el desarrollo y evolución de la cultura visual en el contexto de la producción bibliográfica durante el periodo novohispano.

Aunque la lista no es exhaustiva, a continuación menciono algunos de los fenómenos que interesaría analizar, y más adelante desgloso varios de ellos:

- Los usos de la imagen en el espacio bibliográfico, y las diversas formas de relación que establecen éstas con la puesta en página.
- El texto en la imagen como guía de lectura.
- Los usos y las variantes de una misma imagen en el libro, en distintos libros o en reediciones.
- Las transferencias de imágenes: copias de modelos internacionales conocidos, adaptaciones al gusto local y apropiaciones.
- Las condiciones tecnológicas y económicas que determinaron la selección y el uso de una técnica de producción gráfica en el libro antiguo.

LA IMAGEN EN EL ESPACIO BIBLIOGRÁFICO: EL USO DE ESCUDOS HERÁLDICOS EN LOS FRONTISPICIOS DEL LIBRO

Para quien está familiarizado con la evolución de las formas del libro durante el periodo de la imprenta manual, no resulta novedoso leer que el grabado cobró un papel fundamental para la promoción comercial de los impresos tipográficos, lo que tuvo entre varios resultados el uso de imágenes en las portadas de los mismos, aunque muchas veces se usaran grabados que nada tenían que ver con el contenido de la obra. El grabado está entonces muy vinculado al mundo libresco y la técnica tipográfica, y no está exento de los me-

⁴² Repertorio que ya se ha empezado a revelar en el caso de la edición indígena y la edición de Puebla, pero que aún no está agotado.

canismos del mercado editorial, sino que funciona en estrecha relación con él, en ocasiones apareciendo sólo en la portada y a veces también en otras secciones y partes del libro.

En lo relativo a los usos y variantes de una misma imagen, se puede mencionar el caso de dos escudos heráldicos obispales que, más allá del evidente cambio formal que presentan, tanto en tamaño como en contraste tonal, funcionan de la misma forma y con el mismo emplazamiento bibliográfico: son frontispicios de patrocinio y refuerzan la estrategia de enaltecimiento, agradecimiento y adulación al mecenas o pretendido protector. Considerando lo propuesto por Gérard Genette, se puede afirmar que estos grabados forman parte de los “elementos del peritexto editorial”.⁴³ Como señalaba Francisco Pérez Salazar:

Durante todo el curso del siglo xvii siguieron imprimiéndose en Puebla los sermones que se predicaban en fiestas solemnes [...] siendo cosa particular de los mismos que, bien el autor del discurso, bien el mecenas, a cuyas expensas se imprimía, dedicaran la obra a algún encumbrado personaje de su estimación, encabezando la dedicatoria con las armas más o menos ilustres que ostentaban sus blasones.⁴⁴

Como un ejemplo de este fenómeno de la imagen, hago referencia a las dos variantes del escudo de armas de don Ysidro de Sariñana y Cuenca, obispo de la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca, aparecidas en el siglo xvii con sólo un año de diferencia entre sendos impresos de Diego Fernández de León. Aunque los dos grabados son xilográficos, las diferencias de las imágenes estriban, por un lado, en

⁴³ Gérard Genette define al “peritexto editorial” de la siguiente forma: “Llamo peritexto editorial a toda esa zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta, de la edición, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones. La palabra zona indica que el rasgo característico de este aspecto del peritexto es esencialmente espacial o material; se trata del peritexto más exterior: la portada, la portadilla y sus anexos. También se trata de la realización material del libro, cuya ejecución pertenece al impresor, pero la decisión, al editor, en acuerdo eventual con el autor: elección del formato, del papel, de la composición tipográfica, etc. Todos estos temas técnicos pertenecen a la disciplina llamada bibliología”, en *Umbrales* (México: Siglo XXI Editores, 2001), 19.

⁴⁴ Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, 5.



Figura 1. Antonio Núñez de Miranda (1618-1695). *Explicacion theorica, y practica aplicacion del libro quarto del Contemptus mundi; para prepararse, y dar fructuosamente gracias en la frequente comunión* (Puebla: Diego Fernández de León, [1691]). Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

el tamaño⁴⁵ y, por otro, en el tipo de tratamiento visual. En el primer libro se presenta un grabado pequeño (9.6 × 4.5 cm), en el segundo se trata de un escudo más grande (13 × 9.9 cm) grabado en negativo, es decir que sobre el fondo blanco resaltan los detalles heráldicos en negro. También se observa un cambio en el tratamiento del marco de la imagen: mientras que en el formato pequeño

⁴⁵ En la medida que la imagen impresa fungió como un complemento del libro tipográfico, sus materialidades se vincularon y condicionaron mutuamente, de suerte que se encuentran variaciones de tamaños y colocación de grabados en el entorno libresco. Es común observar que el uso de tamaños grandes se vincula con ciertos temas como las Sagradas Escrituras o la Teología, pero inclusive dentro de una misma materia es posible advertir usos diferenciados de tamaño que quizá se explican mejor por la capacidad de cierto taller o ciudad impresoras en las artes del grabado, o por razones de patrocinio. Independientemente de lo anterior, no se debe mensurar la artísticidad de la imagen en relación con su tamaño.

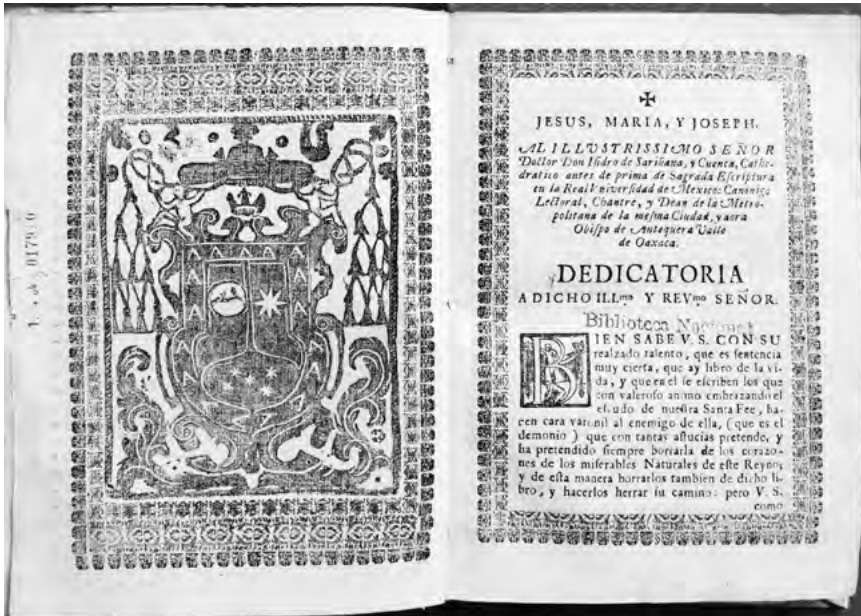


Figura 2. Jaymes Ricardo Villavicencio, Diego. *Luz y methodo, de confesar idolatras, y destierro de idolatrias, debajo del tratado sigviente: tratado de avisos, y puntos importantes, de la abominable seta de la idolatria; para examinar por ellos al penitente en el furo interior de la conciencia, y exterior judicial. Sacados no de los libros; sino de la experiencia en las aberiguaciones con los Rabbies de ella / por el Lic. Diego Jaymes Ricardo Villavicencio, originario del Pueblo de Quechula* (Puebla: Diego Fernández de León, 1692). Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

el marco es simple, en el libro mayor éste se refuerza mediante la adición de guardas tipográficas. Los grabados que se comentan fueron usados en obras de dos géneros distintos, pero en ambos casos con el mismo sentido: en la página opuesta de la dedicatoria, como correlato de la misma.

EL TEXTO EN LA IMAGEN COMO GUÍA DE LECTURA

Otro fenómeno de la imagen en el libro es la relación que establece con la lectura, que me permite comentar el grabado de una obra de



Figura 3. Antonio Delgado y Buenrostro, *Historias varias canonicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos la Virgen Maria, madre de Dios y Señora Nuestra del Rosario / predicados en las Indias de la Nueva España por el Lic. D. Antonio Delgado, y Buenrostro, domiciliario del Obispado de la Puebla de los Angeles* (Puebla: en la Imprenta de Diego Fernández de León, 1693). Grabado: 13.8 × 11.7 cm. Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

Antonio Delgado y Buenrostro. Según Ernesto de la Torre Villar,⁴⁶ Delgado y Buenrostro ejerció su ministerio en curatos del obispado de Puebla a lo largo de la regencia de cuatro obispos, y fue durante el de Manuel Fernández de Santa Cruz (1679-1699) cuando publicó las historias moralizadas que aquí se presentan. El grabado que interesa resaltar es de enormes proporciones, contiene un rostro vuelto de cabeza, tratado como si fuera un sol y adornado con guías

⁴⁶ Ernesto de la Torre Villar, *Biobibliografía de los escritores de Puebla y Tlaxcala* (México: UNAM, IIB, 2005). Otros datos están en *Enciclopedia de la Literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/3618>.

vegetales. En la parte superior de la imagen se lee el monograma “ADAN”. Si se revisa con atención, en la página opuesta, en el segundo párrafo de la columna derecha, figura la siguiente frase: “Y que sea esta Arca justamente figura ajustada de la que encerró dentro de sí la restauración, y remedió de la descendencia de Adán, discúrrrelo devoto, y agudo un singular grande interprete reconociendo a María Santísima toda efecto, y formación de la Santísima Trinidad”.⁴⁷

La relación directa que se establece entre la imagen y el texto, la primera en una página enfrentada a la plana que contiene el pasaje literario, señala claramente que la ubicación y selección de la imagen procuró reforzar el sentido del contenido y guiar su lectura; mi hipótesis es que la ubicación de este grabado corresponde a una ins-



Figura 4. Antonio Delgado y Buenrostro, *Historias varias canonicas* [...] (Puebla: en la Imprenta de Diego Fernández de León, 1693). Grabado: 13.8 × 11.7 cm. Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

⁴⁷ Antonio Delgado y Buenrostro, *Historias varias canonicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos la Virgen Maria, madre de Dios y Señora Nuestra del Rosario* [...] (Puebla: en la Imprenta de Diego Fernández de León, 1693), 195.

trucción explícita del autor. Sin embargo, se debe mencionar que la misma imagen se repite en otro lugar de la misma obra, sin intención de entablar relación conceptual con el texto de la página contigua, es decir que la segunda vez que aparece en el libro se usó como “comodín”, por su exclusivo valor ornamental y tal vez por su tamaño. Hasta el momento no se ha encontrado evidencia de que ese grabado haya sido usado en otras obras del impresor Fernández de León ni del autor Delgado y Buenrostro.

LA INTERPRETACIÓN DE UNA IMAGEN IMPORTADA ADAPTADA AL GUSTO LOCAL

Algunos grabados que genéricamente podrían denominarse “ornamentales” pueden llamar la atención por su tamaño, su tratamiento visual o su posición dentro del libro. Cuando analicé el *Confessionario en lengua mixte*, impreso en Puebla en 1733, localicé una imagen que me hizo pensar que se trataba de lo que el historiador del arte Justino



Figura 5. Juan Claudio Aznar de Polanco, *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos, y reglas matemáticas* (Madrid: [Herederos de Manuel Ruiz de Murga], 1719). Grabado: 9.5 × 10.5 cm. Acervo de la Biblioteca Nacional de México.



Figura 6. Agustín de Quintana, *Confessionario en lengua mixte: con una construccion de las oraciones de la Doctrina Christiana, y vn Compendio de voces mixtes, para enseñarse à pronunciar la dicha lengua / escrito todo por el P. Fr. Augustin de Quintana de la Orden de Predicadores* (Puebla: Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla, 1733). Grabado: 9.5 × 10.5 cm. Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

Fernández describió como “imagen a la manera mexicana”. La imagen parecía revelar cierta “tiesura”, en palabras de Fernández, y creí que tal hieratismo era la estilización o representación de una deidad mixte. Sin embargo, pocos años más tarde encontré la que considero fue la fuente primaria o modelo de referencia del grabado. El “original” estaba estampado en un clásico manual español de caligrafía del siglo XVIII publicado 14 años antes que el impreso poblano.⁴⁸ Las diferencias entre ambas imágenes son evidentes si las observamos con detenimiento, en especial en cuanto al tratamiento de las líneas, pues el novohispano presenta una mayor negrura que el español y cuenta con mayores proporciones el grabado mexicano.

¿Cómo se puede explicar que se usara el grabado español como referencia para el grabado del colofón de un impreso poblano en lengua mixte? Hasta el momento sólo puedo ofrecer algunas hipótesis: o bien el manual de caligrafía, –u otros impresos de los Herederos de Manuel Ruiz de Murga⁴⁹ o impresos españoles que tuvieron el mismo

⁴⁸ Juan Claudio Aznar de Polanco, *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos, y reglas matemáticas* (Madrid: [Herederos de Manuel Ruiz de Murga], 1719).

⁴⁹ La estudiosa española Mercedes Agulló, quien a su vez retoma la información de Gutiérrez del Caño (registro 1703), señala que: “Manuel Ruíz de Murga estuvo activo

Figura 7. Alegoría de San Ignacio de Loyola. [Petrus Costa f[eci]t. Archivo Xeral de Simancas. Ministerio de Cultura de Archivos Estatales. Archivo General de Simancas. Signatura: MPD, 68, 076. Ubicación Anterior: GYJ, 00685. Número de control: BAB20100089699. Grabado: 27×20 cm. www.mcu.es/ccbae/gl/consulta/registro.cmd?id=184002.



grabado— circularon en el contexto poblano antes de 1733 y sirvieron como fuente de inspiración, o Quintana —el autor de la obra mixe—, conoció el grabado y pidió imitarlo para su impreso, hecho que si bien no es imposible, es poco probable. Lo cierto es que hasta ahora no se ha localizado esa imagen en otras obras de Manuela Cerezo, la dueña del taller tipográfico poblano que publicó la obra mixe.

Un caso similar al anterior, en relación con el uso de modelos ibéricos en México, es una alegoría, de San Ignacio. He localizado en el Portal de Archivos Españoles un grabado calcográfico, que indica que fue hecho por Petrus Costa, sin fecha de producción y con una configuración general similar; existe un grabado realizado por

en Madrid entre 1694 y 1719”, y agrega: “Según nuestra noticias, ya era ‘impresor de libros’ en 1693, año en el que, el 9 de noviembre, se obligó a favor de doña Paula del Barco, viuda de Domingo García Morrás, a quien había comprado ‘un troço de adherentes de imprenta’ (D 1999). De 1695 es su impresión de la *Medulla mystica* de fray Francisco de Santo Tomas. En 1706, tenía imprenta en la calle de la Abada”. Especialmente sobre los Herederos de Ruiz de Murga se sabe que estuvieron activos en 1719. Gutiérrez del Caño (registro 1704), en Mercedes Agulló y Cobo, “La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)” (tesis doctoral, Universidad Complutense, 1991), 284.



Figura 8. Frontispicio del *Promptuario manual mexicano* de Ignacio Paredes (México: Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1759). Acervo de la Biblioteca Nacional de México.



Figura 9. Frontispicio del *Compendio del arte de la lengua mexicana* (México: Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1759). Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

Zapata, que fue usado en dos frontispicios de obras del jesuita Ignacio Paredes, publicadas ambas por la Imprenta de la Biblioteca Mexicana en la Ciudad de México, en 1759. El grabado novohispano no es copia fiel del español, la imagen está en espejo —práctica habitual cuando ocurría la transferencia de un grabado previo para elaborar una nueva composición—, y tiene algunos ajustes en los atributos de los personajes para “indianizar la imagen”.⁵⁰

Los dos casos que acabo de comentar aquí —el del libro en mixe y el de los libros en náhuatl— son evidencia de las variadas formas en que se dieron las transferencias de modelos e iconografías entre el contexto peninsular y el americano, a la vez que advierten sobre el complejo proceso de interpretación en el que está envuelta la imagen libraria novohispana.

LA TRANSFERENCIA DE GRABADOS ENTRE IMPRENTAS DE LA NUEVA ESPAÑA

Varios historiadores del arte y estudiosos del libro antiguo han señalado la larga vida que tuvieron algunas imágenes que circularon de mano en mano entre impresores novohispanos. Un ejemplo de este fenómeno es la reutilización de un mascarón que fue primero propiedad de Antonio de Espinosa, segundo impresor de México, y luego llegó a manos de otro impresor, Francisco Robledo, para ser usado en uno de los impresos poblanos más tempranos que se conservan en la Biblioteca Nacional de México. Esta transferencia de tacos xilográficos entre talleres de las dos principales ciudades impresoras del virreinato prolongó el uso de algunas imágenes por décadas, en este caso durante al menos 78 años, lo cual también es indicador de la larga duración en el “gusto” (¿de autores, de impresores, de lectores?) por el uso de cierta clase de adornos o, al menos, es señal de su aceptación. La imagen fue empleada en dos partes distintas de la estructura del

⁵⁰ Esos ajustes son: la inclusión del birrete jesuita y un libro a la figura de san Ignacio y dos jesuitas en posición orante a ambos lados de san Ignacio; la incorporación del monograma de la Compañía al estandarte, así como de varias frases.



Figura 10. Alonso de Molina (1514?-1585), *Confessionario mayor, en lengua mexicana y castellana / compuesto por el muy R. P. Fr. Alonso de Molina, de la orden de Seraphico P. S. Francisco* (México: Antonio de Espinosa, 1565). Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

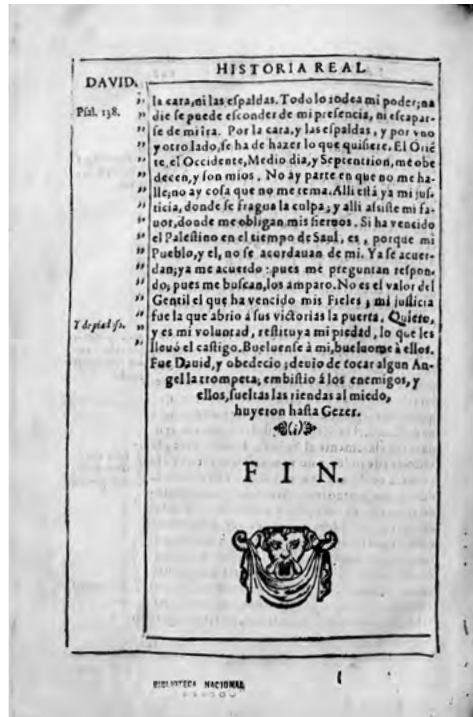
libro –epístola nuncupatoria y colofón, respectivamente–, además de que las obras estaban dirigidas a dos públicos distintos, pero puedo señalar que el emplazamiento que guardan en la página es similar en ambos casos: calzan una formación a renglón tirado y con forma de copa.

XILOGRAFÍA VS. CALCOGRAFÍA: UN GRABADO CALCOGRÁFICO POBLANO TEMPRANO

El último fenómeno que mencionaré en este trabajo tiene que ver con la elección de técnicas de producción de imágenes en el contexto del libro. Al hacer una relación de los grabadores de Puebla, el bibliógrafo chileno José Toribio Medina mencionaba, como pionero de la calcografía de esa ciudad, a Miguel Amat, de quien señalaba “que no podría asegurar[se] si ejerció su arte en Puebla, ni aun en la Capital, pues probablemente figuró en la península”.⁵¹ Se sirvió para esta atri-

⁵¹ José Toribio Medina, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*, XLII.

Figura 11. Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), *Historia real sagrada, luz de principes y subditos* [...] (Puebla: Francisco Robledo, 1643). Acervo de la Biblioteca Nacional de México.



bución del escudo impreso en la *Oración evangélica a San Cayetano* predicada por Antonio Delgado y Buenrostro (1695), obra rarísima de la cual por fortuna se cuenta con un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México. Se trata del escudo heráldico de Bartolomé José Antonio Ortiz de Casqueta, Caballero del Orden de Santiago y Marqués de Altamira de Puebla, cuyo lema reza “Prevalecí contra Cártago y Roma”, en clara alusión a las batallas de las guerras púnicas.

Después que Medina, Francisco Pérez Salazar localizó un segundo grabado del mismo artista, con fecha de 1694, y gracias a la leyenda que contenía finalmente pudo comprobar que Amat, en efecto, era oriundo de Puebla y ejerció el arte desde los 15 años.⁵²

⁵² Dice Pérez Salazar: “Sin embargo existe otro grabado de Miguel Amat; se encuentra añadido al panegírico funeral que dijo el famoso orador don José Gómez de la Parra, hijo de Puebla y Canónigo Magistral de su Catedral, en las solemnes exequias dedicadas al Ilustrísimo Señor Doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz. Algunos ejemplares de este impreso han pasado por mis manos, pero como desgraciadamente las cuchillas de los encuadernadores, en-



Figura 12. Escudo de armas de José Ortiz de Casqueta. Tamaño: 8.45 × 6.77 cm. Inscripción: “Prevalecí contra Cargago y Roma”. Publicado en la obra de Antonio Delgado y Buenrostro, *Oracion evangelica del milagroso indice de la providencia del inclito patriarca San Cayetano que hizo en la iglesia de la Santa Veracruz...* / Don Antonio Delgado y Buenrostro (Puebla: Diego Fernández de León, 1695). Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

Por tanto, el grabado calcográfico del libro que custodia la Biblioteca Nacional de México es el segundo más antiguo producido en Puebla conocido hasta ahora, y se usó para anteceder la dedicatoria de la obra. Su presencia nos señala un momento clave en la historia de la producción gráfica de dicha ciudad, el momento en que existieron no solamente las condiciones de patrocinio suficiente como para encargarse una obra artística particular, sino también el dominio en dos técnicas de producción de imágenes, que permitió optar por una de las dos más usuales del periodo del libro antiguo.

tonces como ahora, has sido poco respetuosas con los libros, el grabado, que es algo mayor que el formato del libro, en casi todos se encuentra mutilado de la parte inferior, y en ella precisamente existe una leyenda que nos da noticias del grabado y del grabador. Esa leyenda la conserva el ejemplar que yo tengo, y que se reproduce, y que por ser fina no se puede ver con claridad; dice así: Anno Dni. MDCXCIV. Mich. Amat, Angelopoli, Sculp. etat sue a^o xv. La traducción estimo que debe ser la siguiente: ‘Año del Señor de 1694. Miguel Amat, Angelopolitano, grabó teniendo quince años de edad’, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Angeles*, 17-18.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Thomas R. y Nicolas Barker. "A New Model for the Study of the Book". En *A Potencie of Life: Books in Society*. Londres: British Library, 1993.
- Agulló y Cobo, Mercedes. "La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)". Tesis doctoral. Universidad Complutense, 1991.
- Aznar de Polanco, Juan Claudio. *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos, y reglas matemáticas*. Madrid: [Herederos de Manuel Ruiz de Murga], 1719.
- Bowers, Fredson. *Principles of Bibliographical Description*. Princeton: Princeton University Press, 1949.
- _____. *Bibliography and Textual Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- _____. *Essays in Bibliography, Text, and Editing*. Charlottesville, University Press of Virginia, 1975.
- Chartier, Roger. "Materialidad del texto, textualidad del libro". *Orbis Tertius*, año 11, núm. 12 (2006): 1-9.
- Darnton, Robert. "What is the History of Books?". *Daedalus* 111, núm. 3 (verano de 1982): 65-83.
- _____. "¿Qué es la historia del libro". En *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. "¿Qué es la historia del libro? Una revisión". *La Gaceta del Fondo*, núm. 526 (octubre de 2014): 6-10.
- Delgado y Buenrostro, Antonio *Historias varias canonicas moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos la Virgen Maria, madre de Dios y Señora Nuestra del Rosario* [...] Puebla: en la imprenta de Diego Fernández de León, 1693.
- Díaz Cayeros, Irma Patricia. "Ornamentación y ceremonia: la activación de las formas en el Coro de la catedral de Puebla". Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Donahue-Wallace, Kelly. "Prints and Printmakers in Vicerregal Mexico City, 1600-1800". Tesis doctoral. Universidad de Nuevo México, 2000.

- Estrada de Gerlero, Elena. “El arte plumario colonial novohispano y el grabado europeo. Un ejemplo de interacción”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2006). <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/1598>.
- Fernández-Coca, Antonio. *Producción y diseño gráfico para world wide web*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- Fernández del Castillo, Francisco. *Libros y libreros del siglo XVI*. México: Archivo General de la Nación, 1914.
- Furlong, Guillermo. *Orígenes del arte tipográfico en América, especialmente en la República Argentina*. Buenos Aires: Huarpes, 1947.
- Galí Boadella, Montserrat. *Estampa popular, cultura popular*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2007.
- _____. *La estampa popular novohispana*. Puebla: MUTEK, Museo Taller Erasto Cortés, 2008.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- _____. *Bibliografía mexicana del siglo XVI. Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- García Vega, Blanca. *El grabado del libro español siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. T. 1. Valladolid: Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984.
- Garone Gravier, Marina. “Tipografía y diseño industrial. Estudio teórico e histórico para la representación tipográfica de una lengua indígena”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- _____. “Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas”. Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- _____. *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Veracruzana, 2014.
- _____. *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2015.

- Gaskell, Philip. *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Trea, 1998.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Grañén Porrúa, María Isabel. “El grabado libresco en la Nueva España, sus emblemas y alegorías”, 117-131. En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Munal, 1994.
- _____. “El grabado y su finalidad en los libros novohispanos del siglo xvi”. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 1994.
- Greg, Walter. *Collected Papers*. Edición de J. C. Maxwell. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Ife, B. W. *Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- _____. *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Lyell, James P. R. *La ilustración del libro antiguo en España*. Madrid: Ollero y Ramos, 1997.
- Manrique, Jorge Alberto. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12, núm. 50 (1982): 55-60.
- Martín Juez, Fernando. *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Mckenzie, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Londres: The British Library, 1986.
- _____. *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.
- Mckerrow, R. B. *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en México, 1539-1821*. T. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1989.
- _____. *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990.

- Teixidor, Felipe, compilador. *Adiciones a la imprenta en la Puebla de los Ángeles, de J. T. Medina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.
- O’Gorman, Edmundo. “An Early Mexican Xylograph Incunabula”. *Mexican Art and Life*, núm. 7, *In the 400th Anniversary of Printing in Mexico* (julio de 1939): 16-19.
- Pérez Salazar, Francisco. *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*. Edición Facsimilar. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1990.
- Romero de Terreros, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Ediciones Arte Mexicano, 1948.
- Torre Villar, Ernesto de la. *Biobibliografía de los escritores de Puebla y Tlaxcala*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005.
- Wagner, Enrique. *Nueva bibliografía mexicana del siglo XVI. Suplemento a las Bibliografías de Don Joaquín García Icazbalceta, Don José Toribio Medina y Don Nicolás León*. Traducido por Joaquín García Pimentel y Federico Gómez de Orozco. México: Editorial Polis, 1946

TERCERA PARTE

LIBROS PARA LA CLASE. IMÁGENES
DE HISTORIA SAGRADA Y MORAL
EN LAS ESCUELAS DE PRIMERAS LETRAS
DE LA CIUDAD DE MÉXICO (1835-1867)

Kenya Bello

Colegio de Estudios Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Hay que partir de una certeza: los manuales escolares no han existido siempre o, dicho de otro modo, entre más se conoce la historia de las prácticas de lectura en las escuelas de primeras letras y los usos de los libros que ahí se registraron, más evidente resulta que los manuales son una invención docente y pedagógica inexistente antes de la segunda mitad del siglo XIX.¹ En el periodo previo, que se extiende del último tercio del siglo XVIII a la primera mitad del XIX, las escuelas de primeras letras de la Ciudad de México seleccionaban entre una docena de posibilidades, casi sin excepción, los textos para cada aspecto cubierto por la enseñanza elemental: para el catecismo, para la historia sagrada, para la lectura, para la escritura, para la aritmética y, con menos frecuencia, para la ortografía.² Es importante aclarar que el objetivo de dicho aprendizaje era enseñar a los niños, sobre todo si su origen era humilde, simplemen-

¹ Alain Chopin, “Le manuel scolaire, une fausse évidence historique”, en *Histoire de l'Éducation*, núm. 117 (2008): 7-56, y Anne-Marie Chartier, “Des abécédaires aux méthodes de lecture: genèse du manuel moderne avant les lois Ferry”, en *Histoires de lecture. XIX^e-XX^e siècles* (Bernay: Société d'Histoire de la Lecture, 2005).

² Lo esencial de este texto proviene de Kenya Bello, “De l’alphabétisation des mexicains. Les premiers rudiments et les usages de la lecture et de l’écriture à Mexico (1771-1867)” (tesis doctoral, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2014).

te a leer, escribir y contar, además de los principales dogmas de la doctrina católica y la historia de esa religión.

Ahora bien, si los textos que sirvieron de base para la enseñanza elemental fueron prácticamente los mismos entre 1771 y 1867, los distintos ejemplares de un mismo título muestran cómo los libros que estuvieron a disposición de los escolares fueron cambiando a lo largo de dicho periodo, en función de sus productores y de las necesidades escolares. Naturalmente la iconografía es uno de los aspectos que más variaron con el tránsito del antiguo régimen a la república, al igual que la encuadernación. En razón de su largo periodo de circulación, las historias editoriales de dichos textos desbordan los límites cronológicos que separan a la Nueva España del México que vivió sus primeros años de vida independiente, pero en esta ocasión sólo se aborda el segundo momento de su circulación, es decir, las ediciones publicadas entre la década de 1830 y la de 1860, pues precisamente en ese periodo las lecturas al alcance de los escolares se beneficiaron de los cambios que trajo consigo la imprenta mecánica y la desaparición paulatina tanto de las condiciones técnicas como de las redes comerciales con las que operó la imprenta colonial.

El objeto de este trabajo es mostrar que la inscripción escolar de dichos textos es obra de las fórmulas empleadas por los libreros e impresores, tanto franceses como mexicanos, quienes al cambiar los forros, las disposiciones de la página, añadir textos y reemplazar unos grabados por otros materializaron el ideal de libro escolar de la época. En consecuencia, aquí sirven de apoyo dos ejemplos para mostrar de qué manera se usaron las imágenes dentro de las lecturas escolares: el *Catecismo histórico*, del abad Fleury, y *El amigo de los niños*, del abab Jospeh Reyre,³ publicados en 1683 y 1765, respectivamente. El primero servía para enseñar historia sagrada, mientras que el segundo tenía la misión de transmitir máximas morales que inspiraran a los niños a ser buenos católicos y buenos ciudadanos.

Ambos libros llegaron a manos de los escolares porque desde el último tercio del siglo XVIII se produjo dentro de la monarquía his-

³ Este jesuita es el verdadero autor, según puede corroborarse en el original francés del texto, a pesar de que todas las ediciones en castellano se lo atribuyan al abad Sabatier.

pánica un movimiento pedagógico que contribuyó a la renovación y la expansión de las escuelas de primeras letras, cuya misión fue tratar de catequizar a la mayoría de la población y alfabetizarla. De ahí que la pedagogía de aquella época no sólo estuviera relacionada con las ideas ilustradas, sino que también fue producto de una nueva pastoral del libro, postridentina, y de los nuevos usos que la iglesia católica le atribuyó a la imagen en la difusión tanto de los dogmas religiosos como de su historia.⁴ A diferencia de la piedad barroca, en el siglo XVIII se buscó difundir imágenes e inspirar vivencias de la fe desprovistas de excesos e idolatría. Tanto la Corona como los representantes del clero regular criticaron y trataron de erradicar las formas de devoción popular que consideraban desautorizadas. De ahí que hayan seleccionado y alentado el uso de textos como los de Fleury y de Reyre, los cuales representaban la forma legítima en que debían entenderse tanto la historia sagrada como la moral católica.

A su vez, los gobernantes y los educadores del México independiente hicieron suya esta visión casi por completo, pues estuvieron de acuerdo con ella sobre los objetivos de la educación elemental y sobre el papel que los libros estaban destinados a cumplir dentro de las escuelas de primeras letras. Ciertos rasgos de los métodos de enseñanza cambiaron, adecuándose a los nuevos tiempos y a la necesidad cada vez más imperativa, social y política de alfabetizar a la mayoría. En contraste, no vieron la necesidad de modificar los textos con los que los habitantes más pequeños de la república ingresaban al mundo de la cultura escrita. Este consenso sólo empezó a fragmentarse de manera profunda hasta finales de la década de 1850, tras lo cual se reconfiguró la realidad escolar y por ende los rasgos de las prácticas de lectura y escritura que se registraron en las escuelas.

Antes de que eso ocurriera, el *Catecismo histórico* y *El amigo de los niños*, heredados de la pedagogía ilustrada, experimentaron una transformación editorial que les permitió seguir estando vigentes entre los lectores decimonónicos. Esos viejos textos, que surgieron en los siglos XVII y XVIII, cambiaron de ropaje y se convirtieron en nuevos

⁴ Dominique Julia, "Lectures et Contre-réforme", en *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, dir. de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (París: Seuil, 1997), 298-303.

libros, en libros de clase. Como se anticipó arriba, los cambios son indisociables de la propia transformación que experimentó el mundo del libro tras el fin del periodo virreinal. Esa coyuntura socio-política le abrió la puerta a todo lo nuevo: nuevos libreros e impresores que, desde la década de 1830 y durante el resto de la centuria, echaron mano de las nuevas formas de producción de lo impreso, como la impresión, ya no manual, sino mecánica; las nuevas formas de estampación, como la estereotipia y la litografía; así como los nuevos modos de encuadernación. En consecuencia, los costos de producción y venta de los libros se redujeron de forma evidente con el transcurso de las décadas, y pasaron de pesos a centavos. A diferencia de sus colegas del siglo XVIII, los libreros-impresores del siglo XIX lograron producir libros de bajo costo para que pudieran llegar a las manos de un mayor número de lectores humildes. De manera particular, los libros escolares alcanzaron a niños de diversos orígenes sociales, gracias a las compras que el ayuntamiento de la Ciudad de México realizaba para abastecer a las escuelas municipales.

El estudio material de 95 ejemplares que se conservan en diversos repositorios, tanto de la Ciudad de México como de París, muestra que el *Catecismo histórico* y *El amigo de los niños* fueron impresos en Île-de-France, la zona metropolitana que rodea París, así como en la ciudad. Si bien la interpretación que aquí se ofrece de la producción está sesgada por el corpus que se analizó, es posible sostener que en la década de 1820 y 1830 ambos libros provenían de imprentas de aquella región de Francia y que no fue sino hasta la década de 1840 cuando empezaron a proliferar las ediciones publicadas por imprentas locales. En un primer momento, participaron libreros-impresores franceses que incursionaban por primera vez en el mercado hispanoamericano, como el librero francés Jules Rosa y los mexicanos Mariano Galván, José María Andrade y Manuel Murguía, entre 1822 y 1850. En un segundo momento se sumaron a los más exitosos de ellos los grandes nombres de la edición francesa decimonónica: los hermanos Garnier y Louis Hachette.

Con esos elementos es posible entender que los textos de uso escolar son producto de la confluencia de dos grandes fuerzas: por



Figura 1. *Catecismo histórico que contiene en compendio la historia sagrada y la doctrina cristiana: escrito en francés por el muy ilustre señor Claudio Fleury, abad de Loc-Dieu, subpreceptor del rey nuestro señor y de sus serenísimos hermanos los señores príncipes de Francia y confesor del rey cristianísimo Luis XV. Traducido en español por fray Juan Interian de Ayala, de la Real Orden de Nuestra Señora de la Merced* (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1770). Acervo: Biblioteca Nacional de México (en adelante BNM).

un lado, de las voluntades políticas y eclesiásticas que seleccionaron e hicieron obligatorio el uso del *Catecismo histórico* y de *El amigo de los niños*; por otro, de las nuevas redes de producción y de comercio de libros que se tejieron entre Europa, principalmente Francia, y México durante el siglo XIX.⁵

Los libreros-impresores de esa época se enfrentaron al reto de vender sus impresos en un régimen de libre comercio, del cual surgió el capitalismo editorial. Esa nueva economía de lo impreso re-

⁵ Sobre las transformaciones del mundo de la edición en Iberoamérica a inicios del siglo XIX, véase Aline Vauchelle-Haquet, *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1985); Laura Suárez de la Torre, “Tejer redes, hacer negocios: la Librería Internacional Rosa (1818-1850), su presencia cultural e injerencia comercial en México”, en *Impresiones de México y de Francia*, coord. de Lise Andries y Laura Suárez de la Torre (París y México: Maison des Sciences del Homme / Instituto Mora, 2009), 87-114, así como Eugenia Roldán Vera, *The British Book Trade and Spanish American Independence. Education and Knowledge Transmission in Transcontinental Perspective* (Hampshire: Ashgate Publishing, 2003).



Figura 2. *Catecismo histórico del abad Claudio Fleury, traducido al castellano y nuevamente corregido* (París: Librería de Rosa, 1835). Acervo: Biblioteca Nacional de Francia (en adelante BNF).

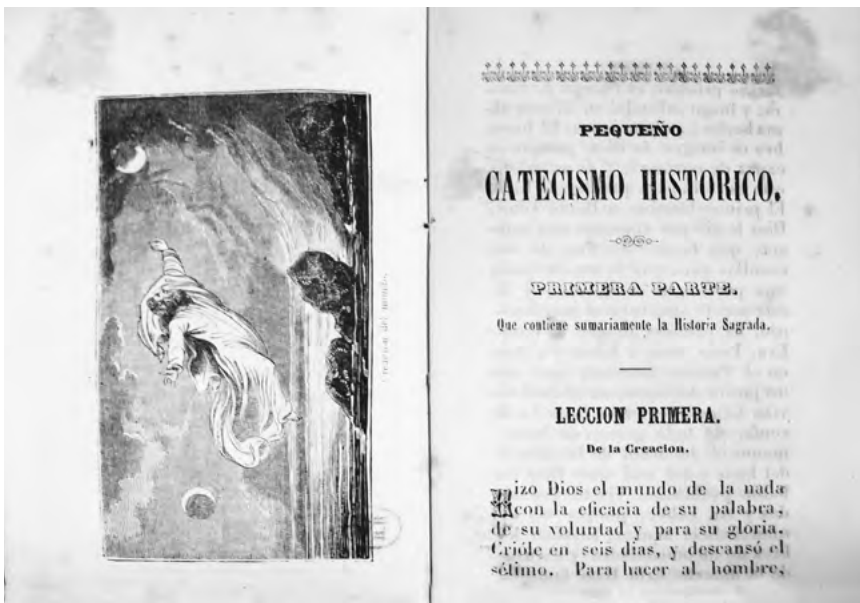
quirió que los productores no se limitaran a satisfacer la demanda existente, sino que crearan nuevas y crecientes demandas. Por eso el siglo XIX se caracterizó por la emergencia de nuevos públicos lectores, como el femenino y el infantil. Libreros e impresores se las ingeniaron para que sus productos costaran menos y llegaran a más gente. Al menos, un esfuerzo de ese tipo es visible en el caso de los libros escolares, los cuales empezaron a ocupar un lugar específico en los catálogos de los fondos de las librerías.

Si en el siglo XVIII *El catecismo histórico* salió de la Imprenta Real Española imitando la apariencia del original francés, en su encuadernación, aparato legal, disposición y su iconografía; en el siglo XIX los libreros-impresores acompañaron ese mismo texto con planchas más modestas en su manufactura.

De hecho, en un inicio se publicaron ediciones con un número de imágenes drásticamente reducido, o que incluso prescindían de ellas; también puede observarse que los grabados que antes se habían utilizado se sustituyeron por imágenes genéricas, que no estaban



Figuras 3 y 4. *Catecismo histórico que contiene en compendio la historia sagrada y la doctrina cristiana: escrito en francés por el muy ilustre señor Claudio Fleury, abad de Loc-Dieu, subpreceptor del rey nuestro señor y de sus serenísimos hermanos los señores príncipes de Francia y confesor del rey cristianísimo Luis XV. Traducido en español por fray Juan Interian de Ayala, de la Real Orden de Nuestra Señora de la Merced (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1770). Acervo: BNM; Catecismo histórico o compendio de la historia sagrada y de la doctrina cristiana para instrucción de los niños, con preguntas, respuestas y lecciones seguidas para leerlas en las escuelas compuesto por el abad Fleury (París: Libería de A. Mezin, 1846). Acervo: BNF.*



pensadas para acompañar el texto. Lo anterior constituye una paradoja bastante grande, pues el *Catecismo histórico* debía su importancia a los grabados con los que se había publicado originalmente (29 grabados acompañaban al mismo número de lecciones), los cuales estaban destinados a los lectores rústicos, porque Fleury consideró las imágenes como la lectura de los iletrados.

Este tipo de ediciones del texto de Fleury fueron la excepción más que la regla, pues como señalé previamente, en el ochocientos se hicieron versiones de la iconografía del setecientos que no sólo provienen de manos menos hábiles, sino que simplifican los episodios bíblicos narrados dentro del texto, como la creación o el pecado original. Ahora bien, aunque las prácticas editoriales tuvieron que adaptarse a la circulación de la obra dentro de las escuelas, se recreó en esencia el discurso visual que había acompañado al texto del abad Fleury desde finales del siglo xvii.

El caso de *El amigo de los niños* es distinto, pues su versión original carece de imágenes. Su valor ante los ojos de quienes lo seleccionaron para las escuelas de primeras letras radicó en las fábulas que contenía, pues éstas reforzaban los preceptos morales que el diálogo entre un niño y su mentor buscaba transmitir. Así, durante algunos años el texto principal se fortaleció con ayuda de otro recurso textual, pero finalmente en el siglo xix se insertó una ilustración para cumplir con el mismo propósito.

En ella se representa a un mentor, en otras ocasiones, al propio maestro, ambos en actitud de guías de la infancia. De hecho, más allá de lo que muestran los archivos de instrucción pública de la Ciudad de México, el éxito del libro de Reyre motivó a los impresores locales a producir sus propias versiones, como la que salió de la imprenta de la calle de Chiquis en 1848, que es idéntica a la que sacaron a la luz Tomás Orozco y Nicanor Cano un año después.

En ambas se incluye una litografía de Manuel Murguía en la que tanto el amigo como la infancia están mexicanizados y reflejan la relación de un preceptor con sus pupilos de clase alta. Esta escena idealizada, pero perfectamente adaptada a la realidad mexicana, contrasta mucho con la vida de los maestros municipales y las dinámicas cotidianas de las escuelas públicas, a las que, con mucha certe-



Figura 5. *El amigo de los niños*, escrito en francés por el abate Sabatier y traducido por D. Juan Escoiquiz, nueva edición revista [sic] corregida y aumentada con el *Manual del Buen Tono* (París: Librería de Rosa y Bouret, 1867). Acervo: BNF.

za, debió llegar por medio de las adquisiciones del Ayuntamiento de la Ciudad de México. No obstante, también es posible pensar que con su litografía Murgía buscaba marcar una diferencia fuerte con el resto de las ediciones de *El amigo...*, mexicanizándolo, y que tuvo en mente llegar a las familias más adineradas de la capital, a las escuelas privadas a las que asistían sus hijos. Aunque no pueda afirmarse con exactitud cuáles fueron los propósitos de esta imagen, se puede sostener que ilustra de manera elocuente la importancia que el libro llegó a tener en las concepciones de la enseñanza y las representaciones sobre la escuela de la época.

Los dos casos analizados en este texto muestran que el uso de la imagen que realizaron los libreros-impresores decimonónicos, tanto mexicanos como franceses, forma parte importante de las estrategias y fórmulas que utilizaron para hacerse del mercado escolar, que ellos mismos crearon y que fueron modelando en aquella época. Gracias al tipo de láminas a las que recurrieron para darle a los es-

critos de Reyre y de Fleury una apariencia escolar se puede saber que los lectores del siglo XIX tuvieron en sus manos y ante sus ojos una oferta visual distinta a la que se ofreció en el siglo XVIII, más modesta estéticamente, y que en algunas ocasiones la imagen se dirigió a ellos específicamente como mexicanos.

También es posible inferir que la lectura escolar de la época fue parte fundamental de las lecturas católicas, era una extensión de ellas, tanto en términos textuales como visuales. La escuela fue, entonces, un espacio en el que se catequizó a través de la imagen y del texto, pues los soportes en los que se apoyó la enseñanza contuvieron al menos una estampa de Cristo, en los casos más austeros, o de escenas clave de la historia sagrada, como la creación, el pecado original o el diluvio, en aquellas ediciones en las que la imagen no se



Figuras 6 y 7. *El amigo de los niños por el abate Sabattíe, traducido al castellano por Don Manuel Escoiquis [sic], sexta edición corregida y aumentada con varias fábulas escogidas de Samaniego.* México: Imprenta de la Calle de Chiquis e Imprenta de Tomás Orozco y Nicanor Cano, 1848 y 1849, respectivamente. Acervo: Biblioteca del Instituto Mora (Fondo Reservado).



Figura 8. Detalle de una lámina en *El amigo de los niños* por el abate Sabattié, traducido al castellano por Don Manuel Escoiquis [sic], sexta edición corregida y aumentada con varias fábulas escogidas de Samaniego. México: Imprenta de la Calle de Chiquis e Imprenta de Tomás Orozco y Nicanor Cano, 1848 y 1849. Acervo: Biblioteca del Instituto Mora (Fondo Reservado).

sacrificó. En ese sentido, la utilización de los libros en clase reforzaba las representaciones religiosas que los pequeños lectores contemplaban en las parroquias, en las imágenes que adornaban sus casas, así como los discursos morales que escuchaban de sus mayores: el maestro, el cura y los padres.

Para finalizar, hay que señalar que la evolución de los recursos visuales utilizados dentro de los textos de lectura escolar muestra la complejidad histórica de las prácticas de edición y de lectura, sobre todo en un periodo previo al desarrollo moderno de la pedagogía elemental. También es posible observar que la incorporación de la imagen como recurso de la enseñanza fue un proceso lento, que dependió no sólo de cómo se concibieron los saberes escolares y su difusión, sino de las condiciones técnicas y económicas bajo las cuales se imprimieron los libros, pues a pesar de que desde el siglo XVIII se abogó por que los textos de Fleury y Sabatier llegaran a los súbditos más humildes, no fue sino hasta el siglo XIX cuando los libreros-impresores encontraron las estrategias para hacerlo realidad.

Si se suscribe, como aquí se hace, el planteamiento de la bibliografía material⁶ de acuerdo con el cual al cambiar las formas de los libros cambian los textos, será más fácil captar la difusión y la recepción de la iconografía, tanto religiosa como moralizante, dentro de las escuelas elementales. Sirva esta breve reflexión para abonar a la historia de la imagen escolar en los siglos XVIII y XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- Bello, Kenya. “De l’alphabétisation des mexicains. Les premiers rudiments et les usages de la lecture et de l’écriture à Mexico (1771-1867)”. Tesis doctoral. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2014.
- Chartier, Anne-Marie. “Des abécédaires aux méthodes de lecture: genèse du manuel moderne avant les lois Ferry”. En *Histoires de lecture. XIX^e-XX^e siècles*, 78-102. Bernay: Société d’Histoire de la Lecture, 2005.
- Chopin, Alain. “Le manuel scolaire, une fausse évidence historique”. *Histoire de l’Éducation*, núm. 117 (2008): 7-56.
- Julia, Dominique. “Lectures et Contre-Réforme”. En *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, 298-303. París: Seuil, 1997.
- McKenzie, Donald F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.
- Roldán vera, Eugenia. *The British Book Trade and Spanish American Independence. Education and Knowledge Transmission in Transcontinental Perspective*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2003.
- Suárez de la Torre, Laura. “Tejer redes, hacer negocios: la Librería Internacional Rosa (1818-1850), su presencia cultural e injerencia comercial en México”. En *Impresiones de México y de Francia*. Coordinación de Lise Andries y Laura Suárez de la Torre, 87-

⁶ Sobre la bibliografía material y sus aportes al estudio de los textos, véase Donald F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, trad. de Fernando Bouza (Madrid: Akal, 2005).

114. París y México: Maison des Sciences del Homme / Instituto Mora, 2009.

Vauchelle-Haquet, Aline. *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833*. Aix-en-Provenza: Université de Provence, 1985.

EL ÁLBUM Y LA LITOGRAFÍA. COMERCIO
GRÁFICO Y SENTIDO CULTURAL
DE LOS TRAGES Y COSTUMBRES
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
(ARGENTINA, 1833-1834)

Sandra M. Szir

Universidad de Buenos Aires /
Universidad Nacional de San Martín /
Universidad Nacional de Tres de Febrero

I

El análisis de un libro ilustrado demanda una atención múltiple si se comprende que se trata de un artefacto complejo al que a las habituales modalidades discursivas y visuales que intervienen en un impreso se añade el emplazamiento en sus páginas de imágenes reproducidas a través de diversas técnicas gráficas. El libro, entonces, como una realidad discursiva, visual y material, se compone de signos de distinto carácter que operan conjuntamente en la construcción de sentido. Donald McKenzie, quien transformó la tradicional bibliografía descriptiva en una disciplina analítica e interpretativa, afirma que, dada la complejidad del objeto, no hay modelo teórico capaz de abarcar todas esas formas de registro y comunicación.¹ Considerar la vinculación texto/imagen implica una abstracción ne-

¹ El aporte de McKenzie, entre otros autores, renovó conceptualmente la tradicional *Bibliography* inglesa y americana, preocupada por la descripción física de los libros y representada por autores como Ronald McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students* (Oxford: Clarendon Press, 1927); Fredson Bowers, *Bibliography and Textual Criticism* (Oxford: Clarendon Press, 1964); Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography* [1985] (Oxford: Clarendon Press, 1972). Véase Donald McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos* (Madrid: Akal, 2005), 22.

cesaria en relación con los elementos restantes que en un soporte impreso expresan también significados para la lectura. La tipografía, la puesta en página y otros elementos materiales y visuales que conforman el dispositivo libro son significativos para su interpretación.

La relación palabra e imagen resulta un desafío teórico que distintas disciplinas –semiótica, historia del arte, en particular la iconología, historia cultural del libro, estudios visuales– han abordado con asunciones epistemológicas y estrategias metodológicas variadas.² Las aproximaciones oscilan entre la fijación del sentido otorgada por la proximidad de la palabra y otros abordajes que sostienen que las imágenes no están subordinadas a modelos lingüísticos. Entre estos desplazamientos, el teórico de la cultura visual Tom Mitchell previene que la relación texto/imagen no resulta una frontera permanente, sino que representa básicamente una problemática de intercambios, bordes irregulares y heterogéneos.³

Este trabajo tiene como foco de atención el álbum litográfico, además, en un libro ilustrado de naturaleza peculiar, que si bien proviene de un modo de producción impreso, resulta un dispositivo cuya modalidad de comunicación privilegia el carácter visual. Recorrer sus páginas, en efecto, conduce a la evidencia de que la imagen comanda el escaso texto que se ofrece a través de algunos títulos y epígrafes.

En Argentina, el álbum ilustrado del siglo XIX representa un objeto poco estudiado como discurso en sí mismo. En términos historiográficos ha sido considerado generalmente por la historia tradicional del arte como imágenes desligadas de su soporte material y físico, y de sus procesos de producción gráficos. Concebidas como estampas sueltas en sus modos de representación, portadoras de sentidos de identidad cultural, fueron interpretadas como expresio-

² Entre los autores utilizados para este trabajo pueden destacarse: Aby Warburg para los estudios iconológicos, Louis Marin para una semiótica vinculada con la historia del arte, Roger Chartier y Ségolène Le Men desde la historia del libro. Dentro de los estudios visuales muchos se han ocupado de las vinculaciones entre el texto y la imagen, puede destacarse W. J. T. Mitchell. Véase la bibliografía Al final de este texto.

³ W. J. T. Mitchel, "Word and Image", en *Critical Terms for Art History*, ed. de Robert S. Nelson y Richard Shiff (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996), 49.

nes cristalizadas de la mirada del otro o manifestaciones documentales de registro científico.

Sin embargo, si se observa el álbum ilustrado como dispositivo y producto de una historia cultural, las herramientas analíticas de la historia del libro y algunas estrategias interpretativas de la historia del arte permiten cruzar estas hipótesis con otras que observan al álbum como artefacto, a la litografía como medio y que le otorgan sentido a las modalidades del soporte material, a sus modos de producción y circulación como prácticas históricas que interactúan con la lectura, sus usos y significaciones.

II

A partir del establecimiento de la tecnología litográfica en Buenos Aires a finales de la década de 1820, el siglo XIX argentino asistió a la creación de álbumes ilustrados, producción que, si bien acotada en términos cuantitativos,⁴ presentó características diversas en cuanto a formatos, calidades y rasgos visuales. La posibilidad que ofreció el establecimiento de la litografía como producción comercial convergió con la curiosidad visual colonialista por lo exótico, que se desarrolló localmente en América en registros del entorno físico y social. Se ha destacado que las imágenes de los álbumes enlazan, por un lado, las tradiciones visuales de la pintura de género europea

⁴ El número de álbumes ilustrados litográficamente producidos en Buenos Aires revelados hasta el momento ascienden a ocho. Además del referido en este ensayo, se han encontrado: Gregorio Ibarra, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires, publicados en la Litografía Argentina de su propiedad* (Litografía Argentina, Buenos Aires: 1839); Julio Daufresne y Carlos Morel [*Serie Grande de Ibarra*] (Litografía Argentina, Buenos Aires: 1841); Carlos Pellegrini, *Recuerdos del Río de la Plata* (Litografía de las Artes, Buenos Aires: 1841); Julio Daufresne y Alberico Isola, *Usos y Costumbres de Buenos Aires publicados en la Litografía de las Artes. Calle de la Federación n 33...*, dos cuadernos (Litografía de las Artes, Buenos Aires: 1844); Alberico Isola, *Album Argentino, o sea, Edificios, Vistas y Costumbres, de la Provincia y Ciudad de Buenos Aires, por A. I.* (Buenos Aires: 1845); Carlos Morel [y Alberico Isola], *Usos y costumbres del Río de la Plata* (Litografía de las Artes, Buenos Aires: 1845); León Pallière, *Album Pallière, Escenas americanas. Reducción de cuadros, aquareles y bosquejos* (Litografía Pelvilain, Buenos Aires: 1864).

—principalmente holandesa— trasladada al mundo ibérico, y luego al latinoamericano que se conoció como “costumbrismo”, y por otro lado, las prácticas de artistas viajeros o locales que, por su cuenta o junto con expediciones exploratorias de carácter científico y antropológico, acompañaron lo observado con un registro visual.

El primer álbum litográfico producido en Buenos Aires fue editado en el establecimiento que inauguró la producción litográfica en la ciudad, creado por el naturalista César Hipólito Bacle, inmigrante de la ciudad de Ginebra. Los *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* reúnen en una miscelánea visual algunas de las tradiciones mencionadas. Seis cuadernos con seis láminas cada uno, publicados entre 1833 y 1834, que se distribuyeron en negro o coloreados a mano, representan vistas topológicas, escenas costumbristas rurales o de la ciudad, populares o de élites, tipos so-



Figura 1. “La herra”, cuaderno 6, núm. 4, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (Buenos Aires: Litografía de Bacle y Cía., Impresores Litográficos del Estado, 1834). Edición facsimilar editada por Viau en Buenos Aires, en 1947.



Figura 2. “Señora Porteña. *Trage de Paseo*”, cuaderno 2, núm. 4, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (Buenos Aires: Litografía de Bacle y Cía., Impresores Litográficos del Estado, 1833).

ciales, sátiras de la moda urbana. Estos retratos de diferentes escenarios o modos de vida, variedades sociales o naturales, conformaron noticias del mundo local para la mirada europea y fueron desplegados en un objeto impreso que tiene aspectos en común con el formato de otros numerosos impresos producidos en suelo americano y también europeo.⁵

Cabría preguntarse por las prácticas culturales y los usos materiales en los que se inscribe el consumo de los álbumes litográficos. ¿Se trataba de objetos comerciales con una circulación amplia, susceptibles además de ser coleccionados? Se desconoce gran parte de los detalles que conciernen a la diseminación y el consumo de estos

⁵ Dawn Ades cita numerosos ejemplos en todo el continente americano. Véase Dawn Ades, *Art in Latin America* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1989). Para el caso de México véase María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (México: UNAM, IIE, 2005); para el caso de Perú, Natalia Majluf, “Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800, 1860”, en *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860* (Nueva York: Americas Society, 2006).

objetos impresos. Se sabe, que en la producción litográfica, las tiradas durante esos años no excedían los 500 ejemplares.⁶ Por otra parte, las fuentes indican que el reducido mercado interno no estaba muy ávido de adquirir este tipo de impresos, o no podían costearlo. A la muerte de Bacle, el remate de los bienes de la Litografía del Estado señala que entre las pertenencias se encontraban “100 cuadernos de *trages* del país”,⁷ sobrantes de venta.

Pero la bibliografía alude también a los usos simbólicos, y se suelen utilizar como claves de interpretación la idea de la conformación de la identidad y la autorepresentación, vinculadas a los procesos de diferenciación social y, a su vez, a los de construcción nacional. Los historiadores que más se han ocupado de la producción de Bacle, como Alejo González Garaño o Bonifacio del Carril, lo han hecho en parte desde sus prácticas de coleccionistas y bibliófilos. La mayor parte de sus colecciones estaban orientadas hacia retratos de hombres ilustres, obras de carácter costumbrista, vistas panorámicas, tipos populares, producidos por artistas viajeros o nativos de los siglos XVIII y XIX en diversos soportes y técnicas. Estas imágenes diversas se uniformaban en los escritos de los historiadores iconógrafos en un conjunto homogeneizado bajo la categoría de “iconografía nacional”.⁸ Rodolfo Trostiné, como historiador, adscribió también a este proyecto ideológico y metodológico.

III

El detalle de algunas iconografías resulta elocuente para pensar acerca de las afirmaciones tradicionales y la idea de una descripción

⁶ Rodolfo Trostiné, *Bacle. Ensayo* (Buenos Aires: Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953).

⁷ *La Gaceta Mercantil*, año 15, núm. 4441 (31 de marzo de 1838): 7.

⁸ Bonifacio del Carril, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860* (Buenos Aires: Emecé, 1964); Alejo González Garaño, *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933); Alejo González Garaño, prólogo a *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* de Bacle y Cía., ed. facs. (Buenos Aires: Viau, 1947).



Figura 3. “El vendedor de escobas”, cuaderno 3, núm. 2, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (Buenos Aires: Litografía de Bacle y Cía., Impresores Litográficos del Estado, 1833).

visual objetiva de la realidad. En los *Trages y costumbres...*, las representaciones sociales exhiben variaciones.

Las ilustraciones tipológicas sociales y culturales que tienen como modelo compositivo la disposición vertical de la imagen del retrato de cuerpo entero, vinculadas en parte con la tradición colonial de la pintura de castas, y afianzadas por el formato del libro, caracterizan oficios populares a pie (“El vendedor de escobas”, “El vendedor de velas”) o a caballo (“El *durasnero*”, “El gaucho enlazando”), o modas ciudadanas (“Señora porteña. Traje de Invierno; Traje de Paseo; Traje de Baile”). El horizonte bajo genera espacios simétricos en los que se disponen los atributos; las imágenes ofrecen una factura que puede resultar ingenua, pero la composición es cuidada. El coloreado a mano de esta serie no deja lugar a duda acerca de los roles sociales en la diferenciación étnica, la señora, el criado, cada uno ocupa su lugar. Lo que no resulta claro en estas litografías es la frontera entre la función documental, el reporte y las posibilidades expresivas. La tradición historiográfica ha valorado la producción de

Bacle como significativa para la historia de la iconografía argentina. Se afirmó la veracidad de las descripciones de la vida popular en la ciudad y en el campo, las costumbres, las modas, los reportes de las escenas sociales. Los textos que interactúan con algunas de estas representaciones refuerzan el carácter local: “¡Buenas escobas, buenos plumeros!...Scoba Scoba!!!, “¡¡¡Buenas velas marchante!!!”. Este último es el nombre que se le daba a todo comerciante.

Lo que ignoró esta tradición es lo que estas imágenes tienen de tributo a convenciones representativas y estéticas, y sus filiaciones a formatos estandarizados internacionales que hacían de los álbumes ilustrados objetos que se comercializaban en el mercado internacional.

Otra categoría presente en estos cuadernos, las escenas costumbristas, exhibe un carácter visual diferente a la anterior, las representaciones individuales de tipos. El plano del horizonte está ascendido



Figura 4. “Interior de una pulpería”, cuaderno 6, núm. 1, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (Buenos Aires: Litografía de Bacle y Cía., Impresores Litográficos del Estado, 1834).



Figura 5. “Extravagancias de 1834. Peinetón en la calle”, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (Buenos Aires: Litografía de Bacle y Cía., Impresores Litográficos del Estado, 1834).

y genera espacios narrativos con diversos elementos iconográficos (elementos naturales, arquitectónicos, pequeñas escenas) y conforma una relación entre personajes y paisaje. La dialéctica entre naturaleza y civilización está aquí señalada por una naturaleza que se muestra habitada y dominada por el hombre, y por una mirada que se detiene en peculiares tareas rurales como la hierra (o yerra). Otras escenas se ubican en las pulperías tanto rurales como urbanas, los principales espacios comerciales de la Buenos Aires decimonónica, en los cuales se expedían provisiones, comestibles y bebidas, pero también vestimentas y otros productos. Constituían, por otra parte, espacios de sociabilidad y ocio para las clases populares.⁹

⁹ Carlos A. Mayo, dir., *Pulperos y pulperías en Buenos Aires (1740-1830)* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000), 27.

Sin embargo, las litografías más conocidas de este álbum corresponden al cuaderno número 5, “Extravagancias de 1834”, la serie de los peinetones, que ilustra en forma satírica una moda de la época en la cual las mujeres de la sociedad lucían gigantes peinetas. Si bien la sátira es una de las modalidades en las que se desarrolla el costumbrismo, algunos historiadores vieron esta moda y su caricaturización como la irrupción (pero también la burla y la contestación) de la presencia de la mujer en el espacio público.¹⁰ Nuevamente aquí el litógrafo dibuja breves textos en la parte inferior de cada una de las imágenes, con lo que afirma el sentido ficcional y satírico de la escena y cuestiona la idea de descripción y veracidad: “En la calle. ¡Malditos sean los peinetones! ¡Dispensen Uds. señores! ¡Ay! Que me ha vaciado el ojo! O Peinetones en el paseo. ¡Auxilio: que el ventarrón se arrebatara a mi Señora! O en el teatro. ¡Imposible es que veamos con estas pantallas –Por eso es mejor que yo me duerma!”.

IV

Resta aún por estudiar numerosos aspectos de esta producción, entender mejor sus filiaciones estéticas, de qué forma se articulan los procesos litográficos con sus modos de representación, cuál es el grado de realismo o romanticismo en el sentido cultural que portan sus imágenes, cuáles fueron las prácticas de consumo y los modalidades de apropiación que favorecieron. Se puede afirmar que estos cuadernos, como otros dispositivos tecnológicos producto de la actividad humana en un contexto complejo, deben estudiarse para comprender la creación y comunicación de significados provistos por objetos de la cultura visual del siglo XIX temprano y sus características. Uno de los elementos de la historicidad cultural del álbum de César Hipólito Bacle es su opción editorial, su formato y la técnica litográfica que ofreció la posibilidad de producir representaciones locales en formatos globales, satisfaciendo a mercados definidos o facilitando un consumo plural.

¹⁰ Regina A. Root, *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial* (Buenos Aires: Edhasa, 2014), 117 ss.

BIBLIOGRAFÍA

- Ades, Dawn. *Art in Latin America*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1989.
- Álvarez de Araya Cid, Guadalupe. "Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina". *Aisthesis*, núm. 45 (2009): 137-153.
- Bowers, Fredson. *Bibliography and Textual Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- Carril, Bonifacio del. *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*. Buenos Aires: Emecé, 1964.
- Chartier, Roger. *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Fierro, Alfred. "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France". En *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Dirección de Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 532. París: Fayard-Promodis, 1990.
- La Gaceta Mercantil*. Año 15, núm. 4441 (31 de marzo de 1838).
- Gaskell, Philip. *A New Introduction to Bibliography* [1985]. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- González Garaño, Alejo. *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838*. Buenos Aires: Amigos del Arte, 1933.
- _____. Prólogo a *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Viau, 1947.
- Le Men, Ségolène. "La question de l'illustration". *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, 229-247. Dirección de Roger Chartier. París: IMEC Éditions, 1995.
- Majluf, Natalia. "Pattern-book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800, 1860". En *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*, 15-56. Nueva York: Americas Society, 2006.
- Marin, Louis. *Le portrait du roi*. París: Minuit, 1981.
- _____. *Opacité de la peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento* [1989]. París: Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006.

- Mayo, Carlos A., director. *Pulperos y pulperías en Buenos Aires (1740-1830)*. Buenos Aires: Editorial Biblios, 2000.
- McKenzie, Donald. *Bibliografía y sociología de los textos* [1985]. Madrid: Akal, 2005.
- McKerrow, Ronald. *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- Mitchel, W. J. T. "Word and Image". En *Critical Terms for Art History*. Edición de Robert S. Nelson y Richard Shiff. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996.
- Penhos, Marta. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Pérez Salas, María Esther. "Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*". *Historia Mexicana* 48, núm. 2 (octubre-diciembre de 1998): 167-207.
- . *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Pla Vivas, Vicente. *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València, 2010.
- Root, Regina A. *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*. Buenos Aires: Edhasa, 2014.
- Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1993.
- Sousa, Jörg de. *La mémoire lithographique. 200 ans d'images*. París: Art & Métiers du Livre Éditions, 1998.
- Trostiné, Rodolfo. *Bacle. Ensayo*. Buenos Aires: Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953.
- Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.

IMÁGENES MUSICALES QUE SEDUCEN. LITOGRAFÍA Y MÚSICA ROMÁNTICA EN EL MÉXICO DECIMONÓNICO*

María Esther Pérez Salas Cantú

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

La edición de partituras en México a mediados del siglo XIX registró una gran actividad gracias a la utilización de la litografía. Dicha técnica mecánica de reproducción de la imagen facilitó la impresión de un mayor número de ejemplares en menor tiempo, comparado con lo obtenido mediante el grabado, que había sido la técnica de impresión tradicional. Ya desde 1826, año en que Claudio Linati imprimió en el país los primeros trabajos litográficos, introdujo partituras en su revista literaria *El Iris*. Fue tal la aceptación de este tipo de impresiones, en especialmente por parte del sector femenino, que la obra titulada *Escocesa* se incluyó en dos ocasiones.¹ Este hecho resulta significativo en la medida en que ponía de manifiesto una de las varias aplicaciones de la nueva técnica de impresión introducida por el mismo Linati, así como la demanda que había de esta clase de impresos musicales.

La litografía no sólo representó los beneficios de carácter práctico mencionados al inicio de estas líneas, sino que al mismo tiempo modificó visualmente las partituras, al facilitar que se las adornara con bellas ilustraciones, generalmente en las portadas. En este sentido la producción musical quedó inmersa en el *boom* decimonónico de la imagen a partir de la utilización de los nuevos sistemas de re-

* Este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre las portadas litográficas publicada en Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX* (México: Instituto Mora, 2014).

¹ Ermelina de Beaufort, *Escocesa*, en *El Iris: Periódico Crítico y Literario*, t. 1, 1826, entre páginas 16 y 17, y entre páginas 32 y 33.

producción de la misma que transformaron la actividad editorial, en especial la de carácter romántico. Como resultado de lo anterior se produjo una gran cantidad de portadas ilustradas que hasta el momento no han sido consideradas como parte del proceso gráfico del siglo XIX mexicano.

Son precisamente las portadas de corte romántico impresas en talleres mexicanos, cuya actividad va de 1850 a 1880, las que se revisarán en el presente trabajo. Dicha temporalidad está determinada por el hecho de que a finales de la década de los setenta la impresión de partituras en México resintió un fuerte descenso ante la presencia de la Casa Wagner y Levien, que se convirtió en la principal proveedora de impresos musicales del país, los cuales en su mayoría eran elaborados en el extranjero.²

LITOGRAFÍA Y MÚSICA

Desde sus inicios, la técnica litográfica estuvo estrechamente ligada con las actividades musicales, ya que su inventor, Alois Senefelder, imprimió entre sus primeros ensayos algunas partituras, como la pieza para piano del compositor alemán Franz Gleissner titulada *Feldmarsh der Churpfalzbayer'schen Truppen*, en 1796. Al año siguiente la firma Falter, de Munich, publicó *Trois sonates pour le forte piano*, de Franz Joseph Hayden, la cual es considerada la primera composición musical célebre impresa con la nueva técnica.³ Este no fue un caso aislado, ya que en algunos países europeos, especialmente en Alemania, Inglaterra y Francia, la litografía se empleó de manera casi generalizada para la impresión de partituras.⁴

² Sobre la Casa Wagner y Levien véase Olivia Moreno Gamboa, "Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910", en *Los papeles para Euterpe...*, 143-168.

³ Hyatt King, *Four Hundred Years of Music Printing* (Londres: The British Library, 1979), 26, tomado de Luisa del Rosario Aguilar, "La imprenta musical profana en la Ciudad de México. 1826-1860" (tesis de maestría, UNAM, 2011), 29.

⁴ Sobre la impresión de partituras en Europa véase Michael Twyman, *Early Lithographed Music* (Londres: Farrand Press, 1996).

En el caso de México, en la Academia de San Carlos, donde por un corto periodo en 1830 se estableció un taller de litografía, consideraron su empleo para la impresión de partituras, ya que dentro del sistema de enseñanza de la nueva técnica estaba incluido el estudio de “notas o signos de música”,⁵ con lo cual se seguían muy de cerca los trabajos iniciales de Senefelder, a la vez que buscaban una aplicación práctica de la nueva técnica.

Desde el punto de vista comercial, de los varios talleres litográficos establecidos en la capital de la república a finales de los años treinta dirigidos por franceses, a pesar de que imprimieron varias partituras, ninguno se especializó en el género musical, ya que al mismo tiempo satisfacían las necesidades de los impresores del momento, constituidas principalmente por libros y revistas ilustrados.

No sería sino hasta la década de los años cincuenta cuando la actividad editorial musical registró un gran auge, debido a que impresores de la talla de José Decaen, Manuel Murguía e Ignacio Cumplido, junto con Juan R. Navarro, José Mariano Fernández de Lara y muchos otros de quienes hasta el momento tenemos poca información, se aventuraron en el campo de la música, obteniendo varios de ellos grandes resultados. Entre estos últimos destacan Manuel Murguía y Jesús Rivera, quienes se dedicaron de lleno a la edición de partituras.⁶

La publicación de impresos musicales satisfizo la demanda de un amplio sector de la población mexicana, en virtud de que en el siglo XIX tocar un instrumento o aprender a cantar para demostrar el talento en reuniones y tertulias fue una práctica común, de ahí que la mayor parte de las obras que circuló fue la llamada música de salón. Se trata de canciones y música para piano, en especial de danza o baile, por lo cual dentro de los géneros impresos abundan las polcas, mazurcas, valeses y varsovianas. Asimismo, las obras sólo para

⁵ Documento 41 [Del Presidente de la Academia al Secretario de la misma] en Edmundo O’Gorman, *Documentos para la historia de la litografía en México* (México: Imprenta Universitaria, 1955), 105. Agradezco a Ulises Domínguez la localización de estos datos.

⁶ Sobre el trabajo editorial musical de estos impresores, véase la obra citada de Luisa del Rosario Aguilar, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México. 1826-1860”, y sobre la empresa de Jesús Rivera en especial, véase de la misma autora “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877”, en *Los papeles para Euterpe...*, 62-99.

piano podían ser originales o adaptaciones de otras, que recibían el nombre de paráfrasis, fantasías, divertimentos, reminiscencias, caprichos o transcripciones.⁷ Gracias al extenso número de ejemplos con el que se cuenta actualmente, se puede deducir que todas gozaban de gran aceptación por parte de la sociedad mexicana.

Una breve revisión de los repositorios ingleses, franceses y norteamericanos permite afirmar que en cuestión de estilos y formatos editoriales los impresores y dibujantes-litógrafos mexicanos encargados de ilustrar las portadas de las partituras estaban muy al pendiente de las tendencias extranjeras, por lo cual ofrecían a su clientela, formada principalmente por las clases medias y altas, obras bellamente ilustradas, tal y como se hacía en otros países. En términos generales, se seguía más una tendencia visual, la cual no estaba necesariamente determinada por el género musical, debido a que podían utilizarse los mismos recursos gráficos tanto para valeses como para marchas, galopas o popurrís de temas operísticos. En realidad lo que definía la portada era el título de la obra, y se brindaba al ilustrador la oportunidad de realizar un diseño original y utilizar la iconografía que reforzara visualmente el sentido de la composición musical.

Debido a que tanto los ilustradores como los talleres litográficos establecidos en la ciudad capital colaboraban para los diversos impresores y editores, así como en la edición musical, se identifica a algunos reconocidos dibujantes, como Hipólito Salazar, Hesiquio Iriarte, Santiago Hernández, así como caricaturistas de la talla de José María Villasana. Su labor en las portadas de partituras fue la de adaptar sus trabajos a las corrientes gráficas que circulaban en el extranjero, con la finalidad de adecuarlas al sentido poético de las composiciones musicales y el título de las mismas.

⁷ Sobre la música de salón véase: Ricardo Miranda, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México: Universidad Veracruzana / FCE, 2001), 114-117 y “La seducción y sus pautas”, *Artes de México. Música de la Independencia a la Revolución*, núm. 97 (marzo de 2010): 14-25; Áurea Maya, “La ópera en casa: las paráfrasis en la música mexicana para piano del siglo XIX” (Ponencia, Cuarta Jornada de Cima y Sima: Musicología y acción. Voces del pianismo en México, Centro Nacional de las Artes, Septiembre, 2009). Agradezco a la autora haberme facilitado la versión inédita de esta ponencia.

ROMÁNTICAS POR EXCELENCIA

Durante el siglo XIX la sociedad mexicana adoptó el estilo romántico, entendido como una visión del mundo y una sensibilidad específicas que abarcaron no solamente la literatura, sino también la música y las imágenes. La música fue el espacio privilegiado donde el romanticismo encontró su campo de acción, en tanto máxima expresión del espíritu. A partir de la apropiación del romanticismo, se favoreció de manera singular la creación de composiciones que aludieran a los sentimientos y estados de ánimo. Dentro de este ambiente, las mujeres no sólo fueron la fuente de inspiración musical por excelencia, sino el principal destinatario e intérprete de la música decimonónica. En este sentido, la música llenó varios de los espacios



Figura 1. *La hermosa Anita*, polka mazurka (México: Lit. M. Murguía, s. f.). Colección particular de Mercurio López.

de la vida femenina, ya que formaba parte de su educación, a la vez que moldeaba su sensibilidad. Por tanto, la música, junto con la poesía, se convirtió en uno de los transmisores de las pasiones amorosas, así como en consuelo de las decepciones sentimentales.⁸

Dado que el ambiente romántico que privaba en el siglo XIX, tanto a nivel internacional como nacional, convirtió a las mujeres en las principales consumidoras y promotoras de este nuevo estilo de vida, gran parte de los temas de las composiciones musicales giraron en torno suyo. Cuando la obra musical estaba dedicada a una joven, llevaba por título un nombre de mujer, o si se hacía referencia a las virtudes propias de las damas, de las que se editó un número considerable de partituras, la solución más frecuente fue el empleo de imágenes femeninas. Las composiciones gráficas eran relativamente sencillas, ya que solamente dependían de la actitud en que la doncella fuera representada, la cual podría variar ligeramente, ya fuera leyendo una partitura, interpretando algún instrumento o simplemente en una pose plácida, tal y como lo dictaban los cánones del retrato pictórico decimonónico.

En 1858 Hipólito Salazar utilizó una original solución para la composición de Sabás Contla titulada *Las cuatro rosas*.⁹ Dado que la obra estaba dedicada a las hijas de la familia Rosas, el ilustrador reprodujo cuatro figuras femeninas elegantemente ataviadas con trajes de baile, y una de ellas lee una partitura, con lo que reforzaba el gusto musical de las jóvenes. Para la disposición de éstas se inspiró en los figurines de modas que circulaban ampliamente en revistas y calendarios, lectura obligada del sector femenino de la época.¹⁰

En esta portada el grupo ocupa la mayor parte del espacio, y para la información del título, compositor, dotación, dedicatoria y fecha utilizó diferentes tipos de letras y rasgos tipográficos, con lo que creó una perfecta armonía con la imagen. La profusión de líneas curvas de la parte inferior se integra a la voluptuosidad y elegancia

⁸ Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México* (México: UNAM, IIE, 2002), 20-21.

⁹ Sabás Contla, *Las cuatro rosas*, colección de cuatro piezas para piano (México: Lit. de Salazar, 1858).

¹⁰ Hipólito Salazar conocía muy bien el género de la moda, ya que desde 1838 ilustró varias revistas femeninas que incluían este tema.



Figura 2. Sabás Contla, *Las cuatro rosas*, colección de cuatro piezas para piano (México: Lit. de Salazar, 1858). Munal, Fondo Ricardo Pérez Escamilla.

de la indumentaria, que reproduce con lujo de detalle, con lo cual convierte este trabajo en un ejemplo destacable, por la gran unidad que logra el ilustrador. Se advierte que es una obra donde ninguno de los elementos está puesto al azar, o siguiendo un cliché establecido. Es una composición original que responde al título de la obra, así como al ambiente de esparcimiento que privaba en la sociedad que consumía esta clase de impresos musicales.

Pero no todos los ilustradores se inclinaron por elaborar portadas en las que aparecieran jóvenes damas en actitudes pensativas, alegres o melancólicas; otros prefirieron llevar este sentimiento romántico a terrenos artísticos más universales, por lo que, de acuerdo con el título, utilizaron alegorías para ilustrar las portadas. Tal fue el caso de *Las tres gracias*,¹¹ partitura ilustrada e impresa en el taller de Manuel Murguía.

¹¹ *Las tres gracias*, para piano, en *El Repertorio*, t. 3, núm. 17 (México: M. Murguía y Compañía, ca. 1853).

En esta portada las figuras femeninas, suspendidas en el espacio, cubiertas por vaporosas túnicas y portando guirnaldas de flores nos remiten a la obra de *La primavera*, de Sandro Boticelli. Si bien no es una copia del trabajo del artista florentino, se advierte claramente la influencia que pudiera haber tenido en la portada, así como el conocimiento del arte universal y la circulación de la imagen que se registraba en el ámbito editorial.

El ilustrador, que suponemos podría tratarse de Hesiquio Iriarte, no sólo trabajó excelentemente los drapeados y las tonalidades de los mantos, con lo que evidencia sus habilidades para dibujar, sino que para darle mayor contraste a las imágenes, las dispuso sobre un fondo crema, con lo cual la portada misma adquiere un carácter pictórico.



Figura 3. *Las tres gracias*, para piano (México: M. Murguía y Compañía, ca. 1853). Colección particular.



Figura 4. Ángela Peralta, *María. Souvenir à ma sœur*, wals para piano (México: Lit. de J. Rivera, Hijo y Compañía, 1875), en *Obras musicales de Ángela Peralta 1875. Portada de Wals María*. Acervo de la Biblioteca Nacional de México.

Este juego de tonalidades, texturas y elementos etéreos se acoplan perfectamente al título de la obra, referente a conceptos intangibles.

De igual manera, para la ilustración del vals compuesto por Ángela Peralta, *María. Souvenir à ma sœur*,¹² editada por Jesús Rivera en 1875, el ilustrador seleccionó un elemento iconográfico que conjuntaba en una sola imagen todo el concepto de incorpórea sutileza que aludía al género musical, al título y a la dedicación filial. Se trata de la representación de un angelillo o *Putto*, figura de un pequeño niño alado que, a partir del Renacimiento, hacía referencia a sentimientos amorosos de carácter laico y que en el siglo XIX fue retomado por la pintura academicista. En este sentido, la ilustración se acoplaba perfectamente a las propuestas iconográficas del momento, a la vez que permitía que el receptor o intérprete de la partitura pudiera apropiarse de ese sentimiento de amor filial de una manera más universal.¹³

¹² Ángela Peralta, *María. Souvenir à ma sœur*, vals para piano (México: Litog. de J. Rivera, Hijo y Compañía, 1875).

¹³ El pintor Manuel Ocaranza presentó el óleo *Travesuras del amor* en la exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1871, cuyo protagonista es este angelillo alado.

PARAJES QUE EMBELESAN

Además de la mujer y los sentimientos, la naturaleza fue otro de los tópicos predilectos del Romanticismo. Esta exaltación de ese mundo dio como resultado que varias composiciones musicales decimonónicas estuvieran inspiradas tanto en parajes locales como en estaciones del año o momentos del día, por lo que las imágenes de las portadas serían en su mayoría paisajes, lo cual refleja un claro intento por corresponder a los títulos. La presencia de dicho género gráfico resultó muy atractiva en la medida en que varias de las imágenes respondían a lugares claramente identificables, aunque en la mayor parte de ellas se reproducían escenas bucólicas perfectamente acopladas al carácter sentimental que permeaba gran parte de la producción musical decimonónica, tanto nacional como extranjera.

Del taller de Manuel Murguía salieron varias portadas ilustradas con vistas pastoriles, como la realizada por Hesiquio Iriarte para el



Figura 5. Y. D., *La mañana*, vals dedicado a la señorita Sansiprián (México: Lit. de M. Murguía, s. f.), dibujo de H. Iriarte. Colección particular de Mercurio López.

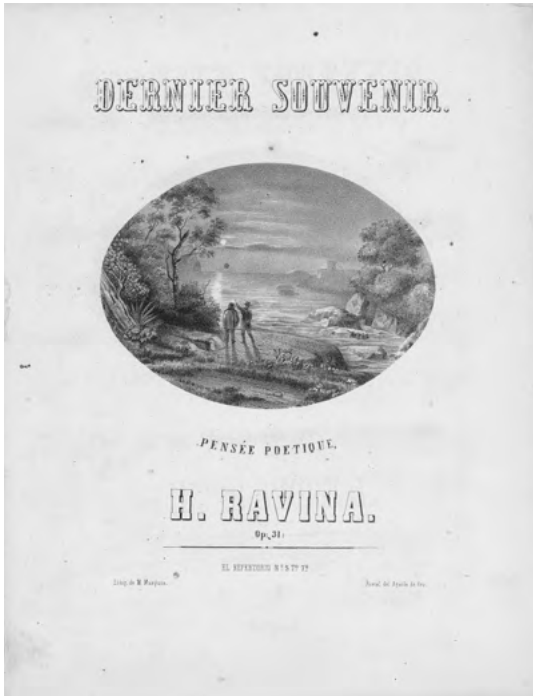


Figura 6. Jean-Henri Ravina, *Dernier souvenir. Pensé poétique* (México: Lit. de M. Murguía, ca. 1854). Colección particular de Mercurio López.

vals *La mañana*.¹⁴ El ilustrador, quien trabajaba con Murguía, reprodujo una imagen campirana en la cual hace referencia a las actividades agrícolas. En este caso se complementan perfectamente imagen y tipografía gracias a que los bordes de la escena están difuminados, lo cual permite que no sólo se integre al soporte, sino que el empleo de los trazos arabescos que enmarcan la información textual le proporcione movimiento y unidad al diseño, equilibrando la portada. Si en esta ilustración se toma en cuenta que la obra musical fue dedicada a una dama, la señorita María Sansiprián, la imagen adquiere un sentido aún más poético, además de que son estos parajes los que comúnmente formaban parte del imaginario romántico.

El género del paisaje, que en México adquirió gran auge en 1857 a raíz de la presencia del pintor italiano Eugenio Landesio, sirvió de

¹⁴ Y. D., *La mañana*, vals dedicado a la señorita Sansiprián (México: Lit. de M. Murguía, s. f.), dibujo de H. Iriarte.

igual manera para ilustrar aquellas composiciones que aludían a un sentimiento o una idea. El sugestivo título de *Dernier souvenir. Pensée poétique*¹⁵ fue interpretado por el ilustrador del taller de Murguía a partir de una puesta de sol en la que dos figuras dialogan frente al fenómeno crepuscular. La vista, enmarcada en un óvalo, a la manera de las fotografías que circularon a partir de los años sesenta, refuerza el carácter protagónico del paisaje. Los tonos y medios tonos, obtenidos mediante la técnica litográfica, no sólo contrastan con el color amarillo del papel de la portada, sino que permiten apreciar algunos elementos arquitectónicos, posiblemente en ruinas, muy del gusto romántico. En este sentido la naturaleza, junto con los fenómenos naturales, se convirtieron en elementos imprescindibles dentro de la iconografía romántica del siglo XIX.

UN TRABAJO GRÁFICO ACORDE CON LA ÉPOCA

Dado que la mayor parte de las partituras de música de salón analizadas en el presente trabajo estuvo inmersa en el Romanticismo, las portadas con tales temas constituyen una extensa gama de ejemplos. En cada una, los ilustradores emplearon diversos elementos, tanto compositivos como iconográficos, entre los que destacan bellas jóvenes rodeadas de flores, en actitudes pensativas o melancólicas, ubicadas generalmente en jardines idílicos. De igual manera incursionaron en el género paisajístico, en busca de transmitir el sentimiento romántico del momento. La relación entre la sensibilidad, la naturaleza y el ser femenino dentro de la música fue explotada de manera gráfica por la mayoría de los ilustradores, máxime que se consideraba a la mujer un ser romántico por excelencia.

El análisis de las portadas litográficas ha permitido aquí realizar dos lecturas: una a partir de la que se detecta el trabajo de interpretación por parte del ilustrador, en la medida en que fue capaz de transportar a la piedra litográfica las intenciones del compositor, las

¹⁵ Jean-Henri Ravina, *Dernier souvenir. Pensée poétique*, en *El Repertorio*, t. 7, núm. 5 (México: Lit. de M. Murguía, ca. 1854).

cuales estaban dadas por el título, ya que se duda que tuviera una educación tal que le permitiera leer música y así comprender el sentido a través de ésta. Y la otra, que remite a un universo mucho más amplio y complejo, a partir del cual se revela una serie de comportamientos y aspiraciones claramente determinada por la cultura occidental, a partir del romanticismo, que comprendió gran parte de las actividades culturales decimonónicas del país.

Con base en la definición de Vilém Flusser, de que las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo,¹⁶ la función de las ilustraciones de las portadas analizadas ha sido la de transmitir el sentido poético de las composiciones musicales, cuyo sistema de escritura no es comprensible para la mayoría de las personas. De ahí el cuidado de los ilustradores de captar el carácter romántico de lo obra a partir exclusivamente del título, ya que, como señala Bryson, dichas imágenes crearon una serie de códigos de reconocimiento que fueron construidos e identificados por una sociedad determinada, que en nuestro caso de estudio es la del siglo XIX.¹⁷

De esta manera, acorde con Peter Burke, el testimonio y la seducción de las imágenes de las portadas románticas decimonónicas ha ayudado a captar la sensibilidad colectiva de una época pretérita.¹⁸

FUENTES CONSULTADAS

PARTITURAS

Contla, Sabás. *Las cuatro rosas*. Colección de cuatro piezas para piano. México: Lit. de Salazar, 1858.

La hermosa Anita. Polka mazurka. México: Lit. M. Murguía, s. f.

Peralta, Ángela. *María. Souvenir á ma sœur*, wals para piano. México: Lit. de J. Rivera, Hijo, 1875.

¹⁶ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (México: Editorial Trillas, 1990), 12.

¹⁷ Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada* (Madrid: Alianza Forma, 1991), 58.

¹⁸ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001), 37.

- Ravina, Jean-Henri. *Dernier souvenir. Pensée poétique*. En *El Repertorio*. Tomo 7, núm. 5. México: Lit. de M. Murguía, ca. 1854.
- Las tres gracias*, para piano. En *El Repertorio*. Tomo 3, núm. 17. México: M. Murguía, ca. 1853.
- Y. D. *La mañana*, vals dedicado a la señorita Sansiprián. México: Lit. de M. Murguía, s. f.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Aguilar, Luisa del Rosario. “La imprenta musical profana en la Ciudad de México. 1826-1860”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- _____. “Jesús Rivera y Fierro. Un impresor musical en la Ciudad de México, 1842-1877”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Coordinación de Laura Suárez de la Torre, 62-99. México: Instituto Mora, 2014.
- Bryson, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Forma, 1991.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas, 1990.
- Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- El Iris*. Tomos 1 y 2 (1826).
- King, Hyatt. *Four Hundred Years of Music Printing*. Londres: The British Library, 1979.
- Maya, Áurea. “La ópera en casa: las paráfrasis en la música mexicana para piano del siglo XIX”. Ponencia. Cuarta Jornada de Cima y Sima: Musicología y acción. Voces del pianismo en México, Centro Nacional de las Artes, septiembre de 2009. [Próxima aparición].

- Miranda, Ricardo. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Universidad Veracruzana / Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. “La seducción y sus pautas”. *Artes de México, Música de la Independencia a la Revolución*, núm. 97 (marzo de 2010): 14-25.
- Moreno Gamboa, Olivia. “Casa, centro y emporio del arte musical: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. Coordinación de Laura Suárez de la Torre, 143-168. México: Instituto Mora, 2014.
- O’Gorman, Edmundo. *Documentos para la historia de la litografía en México*. México: Imprenta Universitaria, 1955.
- Suárez de la Torre, Laura (coord.) *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. México: Instituto Mora, 2014.
- Twyman, Michael. *Early Lithographed Music*. Londres: Farrand Press, 1996.

CUARTA PARTE

VIVIR EL PARÉNTESIS. PALABRA, VISUALIDAD Y ESTRIDENTISMO

Rodrigo Leonardo Trujillo Lara

Posgrado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras /
Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

El término “poesía visual” ha servido para designar propuestas muy diversas, en general experimentales, no extrañas a las vanguardias artísticas del siglo xx, aunque conocemos ejemplos antiguos de esta concepción que equipara imagen y palabra, lo que permite reconocer, retrospectivamente, una tradición para tales juegos de artificio, desde autores como Simónides de Ceos (556-468 a. C.) hasta Horacio (65-8 a. C.).

El tema de la interacción entre verbalidad y visualidad es muy amplio, y en este trabajo se abordará tomando como referencia la poesía visual, para explorar un fenómeno de paréntesis conceptual, que suspende un discurso e interpone ajenidades, a través de la gradación entre formas de interacción palabra-imagen en algunos casos del estridentismo literario.¹

Abordar los ejemplos seleccionados desde la poética de la poesía visual permite destacar el carácter híbrido de las obras de la vanguardia mexicana. Vistas de ese modo, se aprecia la conjunción de lenguajes o la intermedialidad, que se acerca a la poética de lo discontinuo y lo fragmentario de la que habla Yurkievich. Poética que, a su vez, resulta un caso particular de *collage*, entendido éste como procedimiento de creación que “propone otro esquema simbólico

¹ Para una historia del movimiento, véase el ya clásico libro de Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (México: INBA, 1997). Para otras visiones más contemporáneas, Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo* (México: Conaculta, 2002), así como Elissa J. Rashkin, *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia* (México: FCE / Universidad Veracruzana / UAM, 2014).

para representar el mundo”,² pues coordina, yuxtapone o subordina dominios, códigos o medios distintos, minando las sucesiones cronológicas y topológicas habituales, con lo que se desarticula el punto de mira fijo y se obliga al lector-espectador a procurarse otras referencias y soluciones que otorguen sentido.

Dado el carácter experimental de las vanguardias, los géneros literarios tradicionales tienden a mezclarse; la prosa vanguardista reviste características líricas y se incorporan recursos visuales en los textos. Por ello, en lugar de tratar aquí únicamente la poesía estridentista, también se considerarán algunos relatos, particularmente de Arqueles Vela. La mayor parte de los ejemplos provienen de ese autor y de Luis Quintanilla, sin embargo, se debe destacar que entre las páginas de los tres números de la fugaz revista estridentista *Irradiador* pueden extraerse varios casos. Así, en el número 1 están los textos de Diego Rivera y Polo As;³ en el número 2, el firmado por Gonzalo Deza Méndez;⁴ y en el número 3, los de Gastón Dinner y Polo As.⁵

El primer elemento considerado para este análisis es la espacialidad, la cual remite, a través de Mallarmé y para el periodo literario moderno, al espacio como elemento significativo, es decir, la materialización consciente del poema en un espacio físico mediante recursos visuales, como la tipografía e imágenes, con el fin de crear textos visibles y no sólo legibles.⁶

Existe otro aspecto de la espacialidad, referente al lugar en que un texto se hace público o visible, lo cual altera su función, ya que “el

² Saúl Yurkievich, *Suma Crítica* (México: FCE, 1997), 123.

³ “Irradiación inaugural”, *Irradiador*, núm. 1 (1923): 2-3, y “A la nariz del guarda-avenida que aprende por exceso de velocidad”, *ibid.*, 8-9. Polo As es seudónimo de Pedro Echeverría, como indica Evodio Escalante en *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, coord. de Danier Chávez y Vicente Quirarte (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014), 28. Sobre la autoría atribuida a Rivera, Escalante lo comenta en su presentación a la edición facsimilar de *Irradiador*.

⁴ “La marimba en el patio”, *Irradiador*, núm. 2 (1923): 4-5. Gonzalo Deza Méndez, seudónimo de José María González de Mendoza, conocido también como el Abate. *Ibid.*, 29.

⁵ “Aviso al público”, *Irradiador*, núm. 3 (1923): 13-14, y “Solsticios. Suit No. 2”, *ibid.*, 10-11.

⁶ Véase María Andrea Giovine, “El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia” (tesis de maestría, UNAM, 2007), 64.

carácter abierto borra el límite entre arte, realidad histórica, vida cotidiana”.⁷ Esta recontextualización no fue extraña a los manifiestos de la vanguardia, como los que produjeron los estridentistas, que fueron fijados en espacios públicos.⁸

La espacialidad tiene una relación estrecha con otros elementos, como el cronocentrismo en la lectura, derivado del elemento lingüístico y su cuestionamiento en la vanguardia, lo cual implica una vacilación o ruptura en el orden en que se lee el texto, pues el elemento visual permite una percepción “de golpe” y hace que el poema primero se vea como un todo y después se lea. De igual modo, en la narrativa, el cronocentrismo se ve comprometido a veces por la disposición espacial de las palabras en la página, a lo cual se suman los experimentos estructurales y de organización de la anécdota, a menudo desdibujada y recompuesta de modo fragmentario.

Otro elemento de análisis son los recursos tipográficos. Conviene recordar que la escritura alfabética implica que las palabras, eminentemente sonidos, pasen a ser “cosas”, incluso en detrimento de su carácter de suceso.⁹ Así, la tipografía escapa a la dimensión temporal en que se basa el cronocentrismo y se inserta en el ámbito del espacio, según sus posibilidades de tamaño, estilo, color, etc. Estos elementos, desde luego, los considero referidos a los textos, pues aunque el elemento visual en, por ejemplo, las portadas de las publicaciones e ilustraciones es de suma importancia, se acerca más a cuestiones de diseño, y su abordaje excedería nuestros límites de espacio.

Para comentar los ejemplos seleccionados, aquí se proponen tres categorías:

La primera categoría agrupa los ejemplos que respetan la secuencia de lectura tradicional, es decir, que no se aventuran mucho con la espacialidad y se mantienen dentro del cronocentrismo verbal. Ejemplo de esto es el capítulo 6 de la novela *El Intransferible*

⁷ Silvia Pappé, “El estridentismo atrapado en los andamios de la historia” (tesis de doctorado, UNAM, 1998), 130.

⁸ Véase Schneider, *El estridentismo...*, y Manuel Maples Arce, *Soberana juventud* (Madrid: Plenitud, 1967).

⁹ Véase Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (México: FCE, 2004), 81-136.

(1925-1927),¹⁰ de Arqueles Vela, en la que el personaje, Androsio, oye una voz que habla “agazapando el tono”:

—yooooooooOooooooooooooo.
El sonido fue dilatándose en círculos interminables. Luego, continuó vibrando en una espiral.

Figura 1. Arqueles Vela, *El intransferible* (México: Gama, 1977), 115.

Como se observa, para lo dicho por la voz, se emplean primero minúsculas y luego mayúsculas. A pesar de lo simple del recurso tipográfico, se corrobora lo significativo enseguida, pues el narrador aclara que lo que vemos es el sonido dilatándose en círculos interminables.

En el capítulo 10 de “El Café de Nadie” (1926), del mismo autor, el personaje “Mabelina” repite su nombre hasta hacerlo extraño:¹¹

MABELINA M a b e l i n a M a b e l i n a
M a b e l i n a M a b e l i n a

Ella seguía escribiendo su nombre sobre la mesa del gabinete, alargando, arrastrando, inconscientemente los caracteres, hasta hacerlos ilegibles.

Las letras se iban extendiendo, horizontalizando, estiradas por el estilógrafo de su pensamiento.

Figura 2. Arqueles Vela, *El Café de Nadie, Un crimen provisional, La Señorita Etc.* (México: Conaculta, 1990), 32.

Este caso es muy semejante al anterior, ambos ilustran lo que establece la discursividad, o sea, lo que se dice, como un apoyo gráfico, si bien en el segundo ejemplo son significativas las mayúsculas y el menor espacio entre letras del primer “Mabelina”, las cuales a partir de allí se vuelven minúsculas y aumentan el espaciado, indicando la pérdida de fuerza y claridad descritas en el texto mismo.

¹⁰ Arqueles Vela, *El intransferible* (México: Gama, 1977), 115.

¹¹ Arqueles Vela, *El Café de Nadie, Un crimen provisional, La Señorita Etc.* (México: Conaculta, 1990), 32.

La segunda categoría agrupa los ejemplos que implican saltos o ruptura en la linealidad de la lectura, es decir, un juego con la espacialidad de la página. En esta categoría tenemos ejemplos provenientes de tres poemas de Luis Quintanilla y la novela *El Intransferible* de Vela.

El primer poema, “Invierno III” (1917),¹² habla de recuerdos y pasos marcados sobre la nieve. Se observa que la disposición espacial de las palabras en la blancura de la página divide el texto en dos partes y, respecto al margen izquierdo, las palabras “Tú” y “Yo” están separadas, al principio y al final, respectivamente. En la parte superior se forma un rastro descendente, como de huellas, que refuerza el contenido del poema.

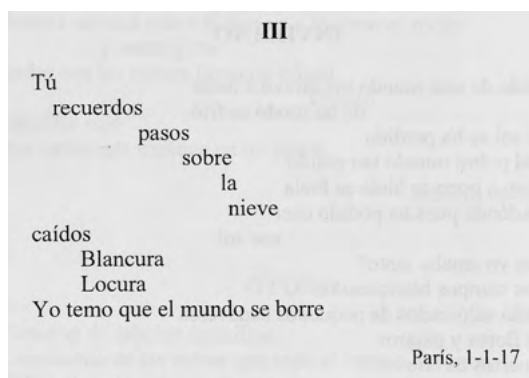


Figura 3. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (México: INBA, 1997), 340.

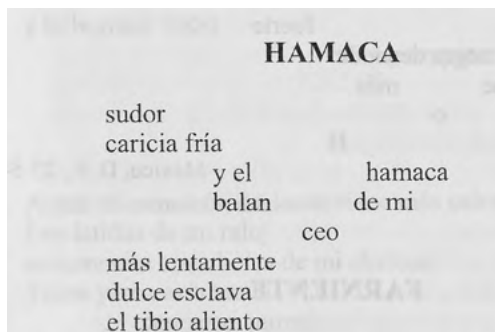
En el caso de “Hamaca” (1919),¹³ el título nos da una clave sobre el juego propuesto: el texto presenta una concavidad hecha con la tipografía.

La distribución de la parte visual del texto está determinada por la discursividad: “y el balanceo de mi hamaca”, que es uno de los núcleos semánticos del poema, en tanto metáfora de placer paradisiaco, así como la opción más lógica.

¹² Schneider, *El estridentismo...*, 340.

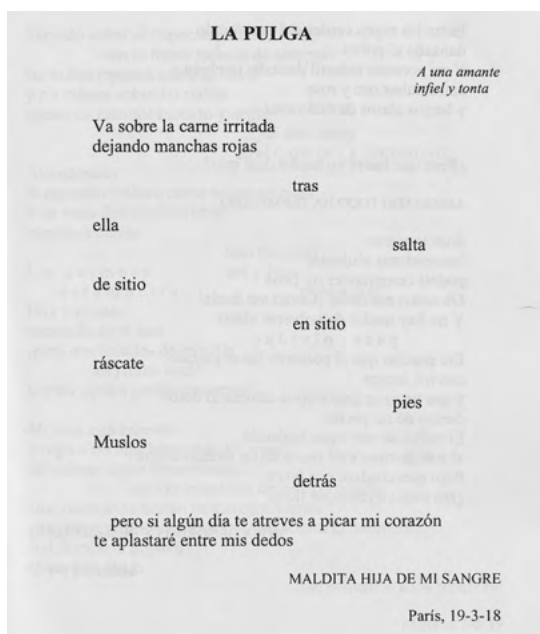
¹³ *Ibid.*, 357.

Figura 4. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (México: INBA, 1997), 357.



En el poema “La pulga” (1918),¹⁴ la primera reacción del lector, antes de leerlo, será quizá mirarlo un instante, después de lo cual colocará su mirada en el punto de inicio. Sucede algo muy similar al poema anterior: hay una relación entre el título y la parte visual del poema, lo cual se corrobora al leer “salta de sitio en sitio”. Al igual que en el ejemplo anterior, es la discursividad lo que indica el orden de lectura: tres columnas en las cuales se salta de derecha a izquierda y viceversa, por lo que resulta más difícil otro orden, en cuanto al significado.

Figura 5. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (México: INBA, 1997), 371.



¹⁴ *Ibid.*, 371.

El último ejemplo de esta categoría proviene de *El Intransferible*.¹⁵ Se ve que difiere de los anteriores debido a que no se trata sólo de palabras en un acomodo inusual, sino que hay figuras de cruces con las palabras “alto” y “adelante”. De nuevo, es el discurso verbal lo que completa el significado de estos dispositivos gráficos, que están en una relación asimétrica de dependencia, pues el relato verbal podría prescindir de las figuras y la acción continuaría sin mayores problemas, sin embargo, resulta más complicado significar las imágenes sin el apoyo de la narración.

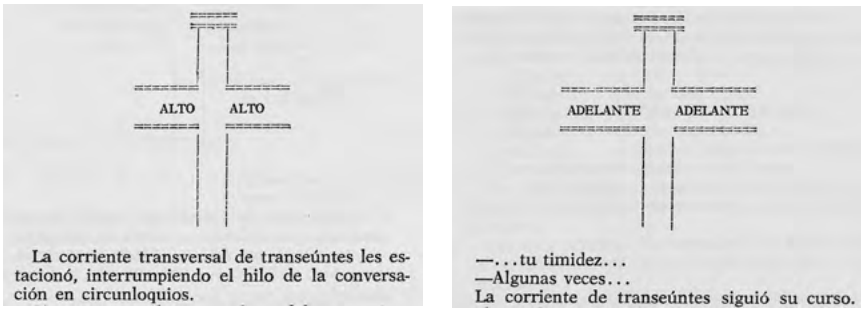


Figura 6. Arqueles Vela, *El intransferible* (México: Gama, 1977), 61, 62.

La acción establece que dos personajes, Adelaida y Androsio, van charlando por las populosas calles cuando repentinamente una “corriente transversal de transeúntes” los estaciona, al tiempo que interrumpe la conversación, que se ve convertida en balbuceos incoherentes. El desencuentro verbal se resuelve cuando los transeúntes siguen su curso.

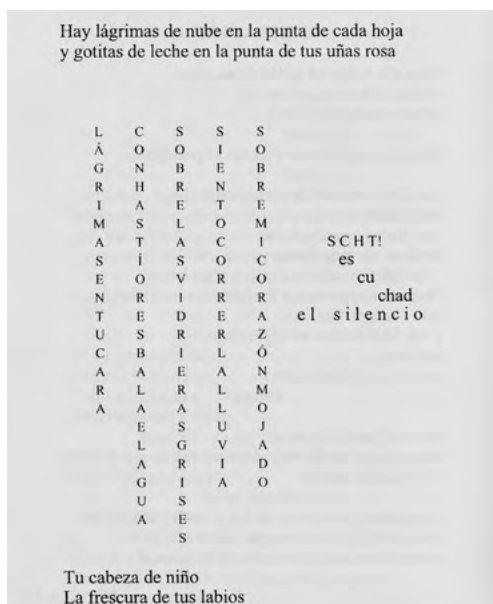
No se dice verbalmente que se trate de una esquina o un cruce-ro, sin embargo son las figuras con las palabras “alto” y “adelante”, las que pueden hacerlo suponer y, entonces, hay una lectura que permite “ver” la acción en el espacio y sus posibilidades, en un esbozo de plano esquematizado. Se podría suponer entonces una señal de tráfico, un “alto” que detiene y congestiona la esquina donde se encuentran los personajes, y un “siga” que desahoga la aglomeración.

¹⁵ Vela, *El intransferible*, 61, 62.

La tercera categoría agrupa los ejemplos que pueden considerarse propiamente iconotextos. Como sabemos, según la propuesta de Peter Wagner,¹⁶ son dos los niveles en los que opera un iconotexto: el verbal o lingüístico y el visual o gráfico, y se entienden así las obras donde la dimensión verbal y la visual están integradas, funcionando como un todo, sin predominio de ninguna; en tal entendido, caligramas e ideogramas líricos son considerados tipos de iconotextos.

Los ejemplos provienen de poemas y una obra narrativa. En el poema “Lluvia” (1917),¹⁷ de Quintanilla, una parte del texto se convierte en un verdadero caligrama, que podría funcionar separado del resto. Por caligrama se entiende aquí un tipo de poema con una espacialidad peculiar de sus elementos, que los vuelve significativos, tanto visual como verbalmente. Además, la forma o figura que se observa equivale al tema o contenido discursivo del texto, por lo cual la relación que lo define puede expresarse como $1 = 1$.¹⁸

Figura 7. Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (México: INBA, 1997), 366.



¹⁶ Peter Wagner, ed., introducción a *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1996).

¹⁷ Schneider, *El estridentismo...*, 366.

¹⁸ Véase Giovine, “El trazo de la palabra”, 56, 68, 81, 105, 110.

niveles. De arriba hacia abajo, el primero corresponde al título y una especie de subtítulo compuesto, que sirve de acotación: “patio de vecindad / estático minuet / de las viviendas”. Luego hay un sol y, en sentido horizontal, lo que en el aire se oye: “gritos” y “ladridos”. A continuación, el espacio central está ocupado por la ropa en el tendedero, formada por las frases “flamean borbónicas banderas ropa a secar”, bajo el “sol”. A la derecha, en ese mismo nivel, un recuadro que podría ser la puerta hacia la calle, junto a la cual duerme un gato a la sombra. Como se aprecia, la entrada está formada por “se cuele por la puerta el jadear esclavo de los motores y el aullido intermitente”. El fragmentado aullido o grito incompleto de “Peralvillo” y “Zócalo”, que anuncia la ruta del transporte público y nos sitúa en el centro de la Ciudad de México.

En el último nivel, líneas inclinadas llueven icónicamente: “sorpresa de alegre lluvia empieza a tocar la callejera marimba”. Más allá de determinar si se trata, en efecto, de una marimba en el patio de una vecindad o de una asociación metafórica entre la idea del instrumento musical y el sonido de las gotas de lluvia al caer sobre distintas superficies y objetos, cobra relevancia el ejercicio de hibridación verbal-visual para modificar el principio de mimesis, tirando hacia un extremo la función poética de que hablaba Roman Jakobson, y haciendo de la palabra algo más que un mero sustituto del objeto, de modo que los signos se acerquen a ser las cosas. De tal suerte que, al olvidarse de copiar la realidad, la resignifican a través de la correspondencia dada por una sintaxis híbrida o intermedial que requiere de una lectura-decodificación.

En el capítulo 4 de *La Señorita Etc.* (1922), de Vela, el narrador-protagonista, que viaja en tranvía, contempla a una mujer. Su mirada la erotiza detalladamente mientras describe el cabello, la transparencia de la ropa, la sonrisa, hasta llegar a la mirada. Como se ve, las letras forman un tache y una línea vertical debajo. Atendiendo a la discursividad del relato, la figura puede remitirnos a una señalización ferroviaria, sin embargo, no representa directamente el tranvía en que viajan, sino que se asocia con la mirada de la mujer. De modo que el iconotexto propone una lectura más compleja, pues no hay una referencia directa ni reiterativa entre lo verbal y lo gráfico, sino que la se-

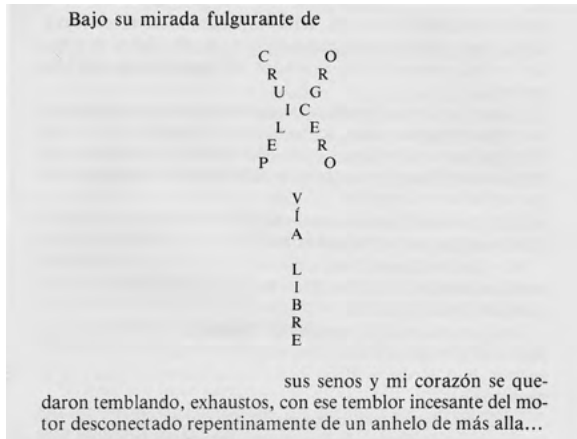


Figura 9. Arquiles Vela, *El Café de Nadie, Un crimen provisional, La Señorita Etc.* (México: Conaculta, 1990), 66.

mántica integral del poema abre la puerta a un salto hacia un tercer plano de articulación intermedio, entre verbalidad y visualidad.¹⁹

Este ejemplo tiene características de ideograma lírico, debido a la relación 1 + 1, en el que la dimensión visual se suma a la verbal y agrega significado potencial a la lectura de ambos, más allá de una representación gráfica del contenido verbal.²⁰ Para Evodio Escalante, es mirada alegórica e indicio de la angustia y desasosiego ante una imagen contradictoria de la mujer. Disonancia cognoscitiva, doble mensaje, dado por la parte inferior del ideograma, que correspondería al cuerpo, frente a la parte superior, correspondiente a la cabeza:²¹ deseo ante contención.

Por medio de la señalización ferroviaria se une el tranvía, como símbolo, con el subjetivismo sensorial-emocional del personaje, en una compleja imagen verbal, visual y conceptual del (des)encuentro entre dos individuos, en un instante de la modernidad.

El tema de la interacción verbalidad-visualidad es muy amplio, incluso referido sólo al estridentismo. Por ejemplo, Marina Garone ha abordado las estrategias tipográficas y editoriales, para describir las

¹⁹ Véase *ibid.*, 104, 108.

²⁰ *Ibid.*, 44, 57, 106.

²¹ Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, 87.

modalidades de configuración visual, particularmente en los libros *Andamios interiores*, *Esquina* y *Radio*, pero también en manifiestos y revistas del movimiento estridentista,²² con lo que son patentes las posibilidades de abordaje de este tema.

Los ejemplos pueden extenderse, sin embargo, lo que se desea señalar aquí es la participación de recursos mixtos en textos, a veces auxiliados por elementos visuales, como empleos tipográficos, y otras veces de iconotextos propiamente dichos, los cuales están insertos como fragmentos en poemas o narraciones. Recursos que apelan, en última instancia, a un tipo de representación que, si bien rehúye la mimesis tradicional, se centra en la resignificación de la realidad para establecer otro(s) tipo(s) de contrato con ella. Tales relaciones apuntan contra el logocentrismo, proponiendo otra sintaxis que, como Reverdy señala para el cubismo, es capaz de romper la linealidad tanto del espacio como del tiempo, para abrirse hacia la simultaneidad²³ de lecturas múltiples en las que cada lector participa recreando las relaciones entre los elementos, lo que subraya el carácter singular de la llamada a un presente único.²⁴

Como señala Yanna Hadatty, esta poética de fragmentos y borramientos²⁵ coloca en el centro el momento de la recepción, que en su carácter performativo del instante, busca la sorpresa y la novedad en el paréntesis de una mirada fijada en el presente, en la cual se realiza también lo indefinido e, incluso, lo inacabado de un mundo dinámico, quebrado y diverso que, por ello mismo, privilegió el *collage* como imagen de sí. Vale reiterar que el tema de la interacción verbalidad-visualidad es muy amplio, incluso referido sólo al estridentismo.

Testigo y agente de su tiempo, el estridentismo literario participó de los adelantos técnicos y estéticos disponibles en los años 1920. Llegó a producir textos híbridos donde lo verbal y lo visual se com-

²² Marina Garone Gravier, "La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y a dinamismo", en Chávez y Quirarte, *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, 111-139.

²³ Pierre Reverdy, *Escritos para una poética* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1985), 27-30.

²⁴ Yanna Hadatty Mora, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935* (Madrid: Vervuert, 2003).

²⁵ Para el término, véase Óscar Rivera Rodas, "La modernidad y la poética de vanguardia" en *Semiosis* 1, núm. 1 (enero-junio de 1997): 4-19.

binaron, en distintos niveles, para retar la convencionalidad de su presente, con lo cual contribuyeron a un cambio en la conciencia de las posibilidades de géneros tradicionales, como la lírica y la narrativa, al igual que a un cambio más amplio en los hábitos de lectura y, en última instancia, del modo de percibir y representar las realidades fáctica y síquica. Cambios cuyas consecuencias han configurado, en buena medida, la actual cultura visual.

BIBLIOGRAFÍA

- Chávez, Daniar y Vicente Quirarte (coords.). *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Dinner, Gastón. “Aviso al público”. *Irradiador*, núm. 3 (1923): 13-14.
- Echeverría, Pedro (Polo As). “A la nariz del guarda-avenida que aprende por exceso de velocidad”. *Irradiador*, núm. 1 (1923): 8-9.
- _____. “Solsticios. Suit No. 2”. *Irradiador*, núm. 3 (1923): 10-11.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2002.
- _____. *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Coordinación de Daniar Chávez y Vicente Quirarte. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Garone Gravier, Marina. “La tipografía estridentista: diseño que huele a modernidad y a dinamismo”. En *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*. Coordinación de Daniar Chávez y Vicente Quirarte, 111-139. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Giovine Yáñez, María Andrea. “El trazo de la palabra: la poética de la poesía visual como metavanguardia”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- González de Mendoza, José María (Gonzalo Deza Medez). “La marimba en el patio”. *Irradiador*, núm. 2 (1923): 4-5.
- Guerrero, Rocío, Tatiana Flores, Carla Zurián (ed.). *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. México: Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.

- Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Vervuert, 2003.
- _____. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Maples Arce, Manuel. *Soberana juventud*. Madrid: Plenitud, 1967.
- _____. Fermín Revueltas, Evodio Escalante y Serge Fauchereau. *Irradiador. Revista de Vanguardia. Proyector Internacional de Nueva Estética Publicado bajo la Dirección de Manuel Maples Arce & Fermín Revueltas*. Edición facsimilar. Presentación de Evodio Escalante y Serge Fauchereau. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Pappe, Silvia. “El estridentismo atrapado en los andamios de la historia”. Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Veracruzana / Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Reverdy, Pierre. *Escritos para una poética*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985.
- [Rivera, Diego]. “Irradiación inaugural”. *Irradiador*, núm. 1 (1923): 2-3.
- Rivera Rodas, Óscar. “La modernidad y la poética de vanguardia”. *Semiosis* 1, núm. 1 (enero-junio de 1997): 4-19.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.
- Vela, Arqueles. *El intransferible*. México: Gama, 1977.
- _____. *El Café de Nadie, Un crimen provisional, La Señorita Etc*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Wagner, Peter (ed.). Introducción a *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1996.
- Yurkievich, Saúl. *Suma Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

TEXTOS RECOBRADOS, IMÁGENES
BORRADAS. RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN
DEL PERIÓDICO AL LIBRO

Geraldine Rogers

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de La Plata

LITERATURA EN CONTEXTO PERIODÍSTICO:
EL PREDOMINIO DE LO VISUAL

La obra de uno de los principales poetas de la vanguardia argentina, Raúl González Tuñón, está compuesta por multitud de textos esparcidos en diarios y revistas en las que el componente visual fue predominante. Indagar esas condiciones es indispensable para pensar en la transformación de los textos que alguna vez escribió y las mudables condiciones de su lectura.

Aunque la historia literaria durante mucho tiempo se ha basado, sobre todo, en los libros, la entrada a la modernidad cultural en las primeras décadas del siglo xx implicó que la lectura se diera, ante todo, en formatos más accesibles y perecederos, como folletos, diarios y revistas. A mediados de los años veinte en Europa, Walter Benjamin percibió la transformación generada por esos materiales efímeros que impactaban visualmente: “Antes de que el lector de hoy abra un libro, por sus ojos habrá ido pasando tan denso torbellino de letras mudables, beligerantes, coloridas, que las probabilidades de que se hunda en el silencio arcaico que era el libro serán mínimas”.¹

En la Argentina de esa época, la mayoría de los escritores se desempeñaba en el periodismo, donde los aspectos visuales ocupaban una posición cada vez más relevante. Escritores e ilustradores compar-

¹ Walter Benjamin, “Tenedor jurado de libros”, en *Calle de dirección única* (Madrid: Abada, 2011), 32.

tían la sociabilidad de las redacciones y se complementaban, al tiempo que disputaban la atención de los lectores en el espacio de la página.

Es popular el comentario de uno de los primeros escritores profesionales del Río de la Plata. Horacio Quiroga recuerda que, a comienzos del siglo xx, publicar en el semanario porteño *Caras y Caretas* conllevaba compartir con el dibujante un espacio acotado: “el cuento no debía pasar de una página, incluyendo la ilustración correspondiente. Todo lo que quedaba al cuentista para caracterizar a sus personajes, colocarlos en ambiente, arrancar al lector de su desgano habitual, interesarlo, impresionarlo y sacudirlo, era una sola y estrecha página”.² A la larga, Quiroga reconoció los efectos positivos de esa restricción, que lo llevó a perfeccionar la poética del cuento breve, concentrando al máximo los recursos destinados a crear un efecto narrativo.³

Como es sabido, la expansión y crecimiento de impresos ilustrados desde finales del siglo anterior supuso la progresiva entrada en una cultura de la imagen que transformó las condiciones de producción y lectura de los textos literarios ofrecidos por las páginas periódicas. Las propuestas gráficas empezaron a diversificarse, haciendo interactuar las imágenes de manera novedosa con las palabras, fraccionando el texto, con un régimen de puesta en página que llevaba a una lectura discontinua.⁴ Los avisos publicitarios, que antes se colocaban al comienzo y final del periódico, comenzaron a interrumpir los textos, desviando la atención en medio de la lectura.

² Horacio Quiroga, “La crisis del cuento nacional”, *La Nación* (11 de marzo de 1928), en *Los “trucs” del perfecto cuentista y otros escritos*, selec., pról. y notas de Beatriz Colombi y Danilo Albero-Vergara (Buenos Aires: Alianza, 1993), 135.

³ En este sentido, afirmaba: “Tal disciplina, impuesta aún a los artículos, inflexible y brutal, fue sin embargo utilísima para los escritores noveles, siempre propensos a diluir la frase por inexperiencia y por cobardía”. *Ibid.* Dice Quiroga que además atribuye a ese rigor el destrozo de muchos de sus cuentos por falta de espacio, pero también, en parte, el mérito de los que han sobrevivido. *Cfr.* Geraldine Rogers, *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino* (La Plata: Edulp, 2008).

⁴ *Cfr.* Michel Melot, “Le texte et l’image”, en *Histoire de l’édition française. Le temps des éditeurs*, t. 3, dir. de Chartier y Martin, 329-355 (París: Fayard, 1990); Dominique Kalifa, “L’image, puis le son”, en *La culture de masse en France 1. 1860-1910* (París: La Découverte, 2001), 55; Sandra Szir, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006).

ESCRITORES ANTE LA IMAGEN

El imperio de lo visual suscitó la ambivalencia de los escritores: ilustraciones y tipografías llamativas podían atraer al lector hacia el texto, pero también podían distraerlo, orientar la interpretación o bloquear la imaginación, e intervenir de manera invasiva o demasiado concreta en la lectura.

En el siglo XIX en Francia, es conocido el caso de Gustave Flaubert, quien resistió la presión de los editores para acompañar sus textos con ilustraciones:

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. Je n'y avais pas pris garde lorsque j'ai vendu *Madame Bovary*. Lévy, heureusement, n'y a point songé non plus. Mais j'ai arrogamment refusé cette permission à Préault qui me la demandait pour un de ses amis. [...] En résumé: Je suis inflexible quant aux illustrations.⁵

Años después, en las cartas a su editor Charpentier, Flaubert considera la ilustración como cosa “antiliteraria”, una “invención

⁵ En español: “Jamás, mientras yo viva, se me ilustrará, porque la más bella ilustración literaria es devorada por el peor dibujo. Desde el momento en que un tipo es fijado por el lápiz, pierde ese carácter general, esa concordancia con mil objetos conocidos que le hacen decir al lector: «he visto eso» o «eso debe ser». Una mujer dibujada se parece a una mujer, y eso es todo. A partir de entonces la idea queda cerrada, completa, y todas las frases resultan inútiles, mientras que una mujer escrita hace soñar con miles de mujeres. Entonces, siendo esta una cuestión estética, rechazo formalmente toda clase de ilustración. No me había dado cuenta cuando vendí *Madame Bovary*. Por suerte a Lévy no se le ocurrió. Pero he rechazado con arrogancia el permiso a Préault que me lo ha pedido por uno de sus amigos. [...] En resumen: soy inflexible en cuanto a las ilustraciones”. A Ernest Duplan, 12 junio de 1862. Gustave Flaubert. *Correspondance*. T. III, (París: Bibliothèque de La Pléiade 1991), 221-222. (Édition de Jean Bruneau, 1973-1998). Traducción propia. Acceso el 11 de abril de 2016, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/pleiade.php>.

moderna hecha para deshonorar toda literatura”, y muestra gran irritación al ver sus textos impresos en la revista *La Vida Moderna*:

Bergerat a dû vous communiquer mon peu d'enthousiasme pour la manière dont ma pauvre Féerie est publiée dans *La Vie Moderne*. Le n' d'hier ne change pas mon opinion ! Ces petits bonshommes sont imbéciles. Et leurs physionomies absolument contraires à l'esprit du texte ! – Deux pages de texte, en tout ! De sorte : qu'un *seul* tableau demandera plusieurs numéros ! – Et encore si ce n'était pas coupé par d'autres dessins, n'ayant aucun rapport avec l'œuvre ! Mais il paraît qu'il *le faut* ! Ça dépasse le raisonnement ! C'est *mystique* ! Je m'incline. Ô Illustration ! invention moderne faite pour déshonorer toute Littérature !...⁶

Al reeditarse los textos en libro –se queja Flaubert–, el error se duplica: “Puisque j'ai eu la bêtise de consentir à des illustrations (chose anti-littéraire), il faut maintenant les recommencer pour le volume, pas une n'ayant de rapport avec le texte”.⁷

En 1907 Benedetto Croce justifica ese rechazo de los escritores hacia un elemento que obliga al lector a ver de manera concreta lo que debía quedar indeterminado: erróneamente se cree que las ilustraciones gráficas deben completar las palabras, que no tienen, sin embargo, ninguna necesidad de ser completadas.⁸

⁶ En español: “Bergerat ha debido comunicarle mi poco entusiasmo por la manera en que mi pobre Fantasía es publicada en *La Vida Moderna*. ¡El número de ayer no cambia mi opinión! Esos pequeños hombres son imbéciles. ¡Y sus fisonomías absolutamente contrarias al espíritu del texto! – ¡Dos páginas de texto, en total! De forma que un *único* cuadro demandará varios numeros! – ¡Y aún si no fuera interrumpido por otros dibujos, que no tienen ninguna relación con la obra! ¡Pero parece que es *necesario*! ¡Esto sobrepasa todo razonamiento! ¡Es *místico*! ¡Me rindo! ¡Oh Ilustración! ¡Invención moderna hecha para deshonorar toda Literatura!”. “Á Georges Charpentier”, 15 de febrero de 1880, *ibid.*, 5: 832. Traducción propia.

⁷ En español: “Dado que hice la tontería de consentir las ilustraciones (cosa anti-literaria), ahora debo aceptarlas para el libro, aunque ninguna tenga relación con el texto”. “Á Georges Charpentier”, 2 de mayo de 1880, *ibid.*, 5: 895. Traducción propia.

⁸ El absurdo supuesto –afirma Croce– es que el arte, para ser completo, debe ser como el registro de policía que dispone de signos para reconocer a los delincuentes y acompaña el expediente de cada individuo con anotaciones, fotografías y mediciones realizadas con el sistema de Bertillon. Benedetto Croce, “Illustrazioni grafiche ad opere poetiche”, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia Diretta da B. Croce* 5 (1907): 253-255. Cfr. Ottmar Ette “Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad”, en *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. *Transgresión e intercambio* ed. de Roland Spiller

Por su parte, en 1897 Stéphane Mallarmé había respondido de manera algo enigmática, pero muy aguda, a una encuesta del *Mercur de France*, “Sobre la novela ilustrada por la fotografía”, de la siguiente manera: “je suis pour aucune illustration, tout ce qu’évoque un livre devant se passer dans l’esprit du lecteur: mais, si vous employez la photographie, que n’allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement”.⁹

Su rechazo era ambiguo y visionario; al detectar un peligro, detectaba también un espacio visual a conquistar.¹⁰ Asimismo, en la Argentina, los cambios derivados del desarrollo de la prensa masiva empezaron a traspasar fronteras, llevando sus efectos de la cultura masiva a zonas culturales más restringidas. En 1930 Jorge Luis Borges publicó “Las inscripciones de carro”, un texto que comenzaba apelando al poder imaginativo de los lectores a ojos cerrados: “Importa que mi lector se imagine un carro. No cuesta imaginárselo grande, las ruedas más altas que las delanteras como con reserva de fuerza, el carrero criollo fornido”.¹¹ Al reeditarse el texto al año siguiente en la revista *Sur*, las inscripciones y los carros aparecían no sólo evocados por estas palabras que llamaban a colaborar a la imaginación del lector, sino que se hacían presentes de manera concreta en imágenes fotográficas de

(Fráncfort: Vervuert Verlag, 1995), 13-35; Peter Wagner, *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlín y New York: De Gruyter, 1996).

⁹ En español: “Estoy a favor de ninguna ilustración, todo lo que evoca un libro debe suceder en la mente del lector: pero, si usted emplea la fotografía, por qué no ir directo al cinematógrafo, cuyo desarrollo reemplazará, imágenes y texto, varios volúmenes, mucho mejor”. Stéphane Mallarmé, “Sur le roman illustré par la photographie” (1897). *Ceuvres complètes* (París: Gallimard, 1945), 878. Traducción propia.

¹⁰ Ese mismo año, su poema “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” iniciará el trabajo de la poesía moderna con los caracteres y la distribución tipográficos, los blancos, el espaciado de líneas, las indicaciones del poeta al impresor para una compaginación especial. Se ha dicho que su visión simultánea de la página, tomada como unidad, debe mucho al desarrollo de la prensa francesa a partir del Segundo Imperio, a la página móvil y múltiple del diario, que trata de metamorfosear oponiéndole la seducción de la palabra como música, el espaciado de los enunciados, en suma, “la provocación-utópica-del arte”. Raymond Bellour, *Entre imágenes: Foto. Cine. Video* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 55-56.

¹¹ Jorge Luis Borges, “Las inscripciones de carro”, en *Evaristo Carriego* (Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1930). Otras dos versiones del texto fueron publicadas con el título “Séneca en las orillas”, en *Síntesis*, año 2, núm. 19 (diciembre de 1928): 29-32, y en *Sur*, núm. 1 (verano de 1931): 174-179.

Víctor Delhez, dispuestas en dos fotomontajes impresos que precedían el texto de Borges, el cual aparecía veinte páginas después. En sus versiones previas, el texto carecía de aquellas imágenes que en *Sur* modificaron transitoriamente el contexto de su lectura. Tampoco existieron para quienes lo leyeron en las ediciones en libro de Gleizer y Emecé; prácticamente se borraron de la historia literaria.

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN EN HOJAS PERIÓDICAS

Uno de los escritores centrales de la vanguardia argentina, Raúl González Tuñón, publicó inicialmente varios de sus poemas en diarios y revistas, en los que compartieron la página con imágenes ilustradas o fotografías. Al pasar al formato libro, esas composiciones prescindieron del componente visual.

En 1935 González Tuñón publicó *Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*. Algunas de las composiciones de ese libro habían salido antes en publicaciones periódicas: “Recuerdo de A. O. Barnabooth” en 1931 en un diario brasileño, “La pequeña brigada” en 1932 en un diario porteño, “Las brigadas de choque”, “El poema internacional” y “Los nueve negros de Scottsboro” en 1933 en una revista dirigida por el propio González Tuñón. Aquí se propone entonces “desencuadrar”¹² el libro para observar cómo aparecieron estas composiciones en su primer soporte,



Figura 1. Primera edición de *Todos bailan...* (1935). Acervo de la Academia Argentina de Letras.

¹² Geraldine Rogers, “Raúl González Tuñón desencuadrado. Políticas de la literatura, entre el libro y las publicaciones periódicas”, *Aletria. Revista de Estudios de Literatura* 25 (2015): 229-242.



Figura 2. *O Jornal* (4 de enero de 1931). Acervo de la Hemeroteca Digital Brasileira.

donde los versos compartieron la página impresa con otros materiales que con frecuencia fueron imágenes.

El poema “Recuerdo de A. O. Barnabooth” había salido cuatro años antes en el periódico *O Jornal* de Río de Janeiro, ciudad donde se encontraba Tuñón desde diciembre del año anterior.¹³

En el diario había aparecido con otro título, “Poema para explicar una vida”, acompañado con una ilustración del artista paraguayo Andrés Guevara.

En la parte superior del recuadro figuraban juntas las firmas de González Tuñón y Guevara. El intercambio entre ambos artistas se intensificó a partir del traslado, poco después, del paraguayo a Buenos Aires: ambos compartieron las páginas del diario *Crítica*, en el cual el ilustrador también fue diagramador, y tomó decisiones fundamentales sobre la disposición de textos e imágenes en el espacio de las páginas periódicas. En 1933 Guevara colaboró con ilustraciones para *Contra. La Revista de los Francotiradores*, dirigida por Tuñón. Y en 1934 ilustró la portada de la obra de teatro *Dan tres vueltas y luego se van*, de Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari, en Editorial Tor.

¹³ La edición de *O Jornal* del 4 de enero de 1931 se consultó a través de la Hemeroteca Digital Brasileira de acceso abierto (los créditos de la imagen corresponden a Archivo *O Jornal*/JCOM/Diários Associados Press S. A.) En cuanto a la reproducción de las obras del artista Andrés Guevara en la presente publicación, la autora manifiesta de buena fe haber agotado los recursos para obtener la autorización, y agradecerá cualquier nueva información que pudiera surgir al respecto.

Figura 3. *O Jornal* (4 de enero de 1931). Acervo de la Hemeroteca Digital Brasileira.



Al publicarse el poema en la página del diario, se propuso un diálogo abierto entre texto/imagen: la ilustración no obligaba al lector a ver de manera concreta lo que el arte literario dejaba indeterminado –como temía Benedetto Croce–, ni imponía la jerarquía de un lenguaje sobre otro.

El indudable predominio visual del dibujo, que ocupaba un espacio equivalente al del texto en el centro del cuadro, sin duda conseguía captar primero la pulsión escópica del lector, pero era contrabalanceado enseguida por las palabras del título –“Poema para explicar una vida”–, que prometía el acceso a una vida “interesante” a través del texto. Decía la introducción, en la parte superior de la página:

Raúl González Tuñón, que Río hospeda actualmente, es uno de los poetas más interesantes de la Argentina de hoy [...] damos aquí, para los lectores de *O JORNAL*, un poema nuevo, inédito [...] bien característico de la poesía moderna argentina y sobre todo con la nota de extremo personalismo que marca la obra de este poeta tan joven y tan imprevisto.

En la parte inferior del recuadro, el poema comenzaba de este modo: “Qué diré de mi vida, bah, de mi vida que como la de A. O. Barnabooth nada quiere saber sino esperar eternamente cosas vagas”.¹⁴

Sin embargo, mientras que el poema de Tuñón y el dibujo de Guevara abrían el juego artístico a lo indeterminado, otros elementos textuales y visuales orientaban hacia referencias más concretas, propias del formato periodístico. Tanto el título como el texto de presentación aludían a la visita de un joven poeta argentino, representante de la nueva generación vanguardista, arribado poco antes a la capital de Brasil y conocido gracias a las noticias ilustradas que circulaban en los diarios cariocas.

Al ser incluido en el libro de 1935, el poema presenta variantes textuales menores y lleva un título diferente. Además, modifica sus coordenadas espacio-temporales —en lugar del contexto brasileño de 1931, en la inscripción al pie se lee “París, 1930”—, y desaparece la ilustración de Guevara que en la página periodística compartía su protagonismo con las palabras. Es evidente que entre uno y otro soporte las condiciones de lectura han sufrido cambios relevantes.

El poema “La pequeña brigada”, también incluido en el libro *Todos bailan...*, había salido tres años antes en el diario *Crítica*, donde había aparecido como “canción”, repartida en varias crónicas ilustradas con fotografías, firmadas por González Tuñón como enviado especial a la Guerra del Chaco en octubre de 1932.

Una multitud variada de imágenes daba cuenta de los acontecimientos y destacaba las vidas heroicas de los enviados especiales, que arriesgaban sus vidas para traer al lector de *Crítica* los testimonios verbales y fotográficos de los sucesos bélicos.

Varias fotografías y dibujos mostraban a González Tuñón junto al piloto Mauriño, incluso en un anuncio que anticipaba la serie de notas por entregas de los días subsiguientes. Uno de los epígrafes decía: “Corneta boliviana alcanzada por una ráfaga de ametralladora recogida por Tuñón en el fortín Castillo”. Otro: “Un fusil boliviano obsequiado a nuestros representantes por el teniente Lara y una caramañola paraguaya. La misma que Raúl G. Tuñón llevó al frente”.

¹⁴ *O Jornal* (4 de enero de 1931).



Figura 4. Fotografía de R. González Tuñón y el piloto Mauriño, en *Crítica*, 1932. Acervo de la Biblioteca Nacional de la República Argentina.



Figura 5. "Canción de la pequeña brigada", en *Crítica*, 1932. Acervo: Biblioteca Nacional de la República Argentina.

También se incluía la carta de un prisionero, enviada a *Crítica* por el cronista desde el campo de batalla.

En el contexto del periódico, los versos aparecieron fragmentados, con el título "Canción de la pequeña brigada", en medio de una estruendosa profusión de crónicas, ilustraciones y fotografías que componían una versión de la guerra sobre el espacio diagramado de la página.¹⁵ Se lee en una de las estrofas:

Somos la pequeña brigada
 Somos el sueño, la sed y el hambre.
 Por el ruido de los obuses
 Los oídos reventarán
 Y nos romperán y nos sepultarán
 En áridas tierras sin cruces.¹⁶

¹⁵ Condicionadas por la línea editorial del diario, en el enfrentamiento entre Paraguay y Bolivia, las notas tomaban partido por el primero.

¹⁶ "Canción de la pequeña brigada", *Crítica*, 1932.

Las pequeñas “canciones” sin firma presentaban un “nosotros” que podía ser leído como enunciación directa de los combatientes. Igual que el fusil o la carta, las canciones aparecían como testimonios traídos directamente del campo de batalla. La diagramación propiciaba esa lectura, al colocar la “canción” en medio de las fotografías de los combatientes.

También en este caso, entre la primera publicación y la edición en volumen, se realizaron cambios textuales menores, pero lo más significativo fue el cambio generado por el desplazamiento de los versos hacia un contexto de publicación muy distinto.

Las breves canciones que en el periódico aparecían separadas y de autoría difusa, en el libro se transformaban en un solo poema de 37 líneas, de cuya atribución autoral individual no quedaba ninguna duda. En el libro, la situación bélica se condensaba en una escueta inscripción al pie del poema: “Chaco Boreal, 1932”. Los versos se liberaban del vínculo con el presente más inmediato, para integrarse al poemario en un soporte y una constelación de relaciones más estable y duradera.

Otros tres poemas que integraron *Todos bailan...* –“Las brigadas de choque” (ausente con aviso),¹⁷ “El poema internacional” y “Los nueve negros de Scottsboro”– habían salido en 1933 en *Contra*, dirigida por Tuñón. Los tres poemas aparecieron sin ilustración ni fotografías, a pesar de tratarse de una revista donde tuvieron una posición destacada los artistas plásticos, como si se quisiera preservar esta vez a las palabras del avasallante imperio de la imagen.

RECAPITULACIÓN

“Desencuadrar” la literatura implica reencontrarla donde circuló a gran escala: fuera del libro, en formatos más accesibles y perecederos, particularmente inmersa en una cultura de la imagen. En las páginas

¹⁷ En la apertura de *Todos bailan...* una nota explica que “Las brigadas de choque” no había podido ser incluido en el libro a causa de la censura y la persecución política: luego de publicarlo en la revista *Contra*, habían encarcelado al autor durante varios días y se le había iniciado un proceso judicial.

periódicas, la articulación entre lo textual y lo visual escapa al control del escritor, con lo que genera un nuevo principio de incertidumbre con la capacidad de multiplicar los efectos de sentido en la lectura.

Sólo hipotéticamente es posible decir cómo una imagen, que luego fue olvidada, compuso en cierto momento una articulación transitoria con un texto, y cómo pudo haber incidido en su recepción. Sin embargo, pensar las mudables condiciones de la lectura requiere considerar esas articulaciones pasajeras y muchas veces insusceptibles. Al modificar el contexto, la imagen generó un nuevo texto efímero, borrado después en las historias literarias basadas en los libros. Historiar la literatura es también dar cuenta de las distintas modalidades, materiales y visuales, que dieron cuerpo a un texto a lo largo del tiempo.

Las publicaciones periódicas (frente a la centralidad de los libros) y las imágenes (frente a la exclusividad de los textos) traen apertura a los estudios literarios e invitan a recordar el carácter “compuesto” de la literatura, con una combinación de lenguajes y materiales que excede la intención de un autor individual. En el contexto periodístico es indispensable leer todo, sumergirse en el océano textual/visual para percibir las articulaciones que, de manera transitoria y más allá del control autoral, pudieron generar efectos de sentido en su contacto con las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellour, Raymond. *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Benjamin, Walter. “Tenedor jurado de libros”. En *Calle de dirección única*, 30-33. Madrid: Abada, 2011.
- Borges, Jorge Luis. “Séneca en las orillas”. *Síntesis*, núm. 19 (diciembre de 1928): 29-32.
- _____. “Las inscripciones de carro”. En *Evaristo Carriego*, 111-118. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1930.
- _____. “Séneca en las orillas”. *Sur*, núm. 1 (verano de 1931): 174-179.

- “Canción de la pequeña brigada”. *Crítica*, 1932.
- Croce, Benedetto. “Illustrazioni grafiche ad opere poetiche”. *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* 5 (1907): 253-255.
- Ette, Ottmar. “Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad”. En *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, edición de Roland Spiller, 13-35. Fráncfort: Vervuert Verlag, 1995.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. T. 3. Edición, presentación y comentario de Jean Bruneau. París: Bibliothèque de La Pléiade, 1973-1998. Acceso el 11 de abril de 2016. <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/pleiade.php>.
- González Tuñón, Raúl. Acceso el 11 de abril de 2016. *Todos bailan. Los poemas de Juancito caminador*. Azul: Editorial Don Quijote, 1935.
- _____. “El poema internacional” y “Los nueve negros de Scottsboro”. *Contra. La Revista de los Franco-Tiradores*, núm. 2 (mayo de 1933).
- _____. “Las brigadas de choque”. *Contra. La Revista de los Franco-Tiradores*, núm. 4 (agosto de 1933): 8-9.
- O Jornal* (4 de enero de 1931).
- Kalifa, Dominique. “L’image puis le son”. En *La culture de masse en France 1. 1860-1910*, 55-75. París: La Découverte, 2001.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. París: Gallimard, 1945.
- Masliah, Leo. “Imagen versus texto”. En *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, 113-115. Montevideo: Criatura Editora, 2012.
- Melot, Michel. “Le texte et l’image”. En *Histoire de l’édition française. Le temps des éditeurs*. Dirección de Roger Chartier y Henri-Jean Martin, 329-355. París: Fayard, 1990.
- Quiroga, Horacio. “La crisis del cuento nacional”. *La Nación* (11 de marzo de 1928). En *Los “trucs” del perfecto cuentista y otros escritos*. Buenos Aires: Alianza, 1993.
- Rogers, Geraldine. *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Edulp, 2008.
- _____. “Raúl González Tuñón desencuadernado. Políticas de la literatura, entre el libro y las publicaciones periódicas”. *Aletria. Revista de Estudios de Literatura* 25 (2015): 229-242.

- Szir, Sandra. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006.
- Wagner, Peter. *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y New York: De Gruyter, 1996.

INDIA BONITA, FLAPPER DE OCASIÓN:
NARRACIÓN *VERSUS* ILUSTRACIÓN
EN LA IMAGEN FEMENINA.
EL CASO DE “LA NOVELA SEMANAL”
DE *EL UNIVERSAL ILUSTRADO*

Yanna Hadatty Mora

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

Carlos Noriega Hope funda el 2 de noviembre de 1922 la colección “La Novela Semanal” dentro de *El Universal Ilustrado*, semanario que también dirige. Alrededor de cien números de la misma acompañan a partir de entonces y durante poco más de tres años al suplemento de manera gratuita, hasta finales de 1925, si bien con algunos cambios en el título.¹ Con la colección se intenta promover la novela corta inédita mexicana; se trata de cuadernillos de papel diario de 15.5×1.5 cm y, generalmente, 32 páginas. Muchos de los autores son *reporters* del mismo diario, que se inician entonces como escritores.²

El Universal Ilustrado demuestra en su nombre y cada una de sus páginas la apuesta por ser leído desde una condición de discurso hecho de palabras e imágenes. Ilustradores y *reporters* se vuelven

¹ Sobre el cambio de título, ver Francisco Monterde, prólogo a *18 novelas de “El Universal Ilustrado”. 1922-1925* (México: INBA, 1969).

² Sobre el tema de la “promoción de *El Universal Ilustrado*”, la colección “La Novela Semanal”, la figura del *reporter*, *cfr.* el libro de Yanna Hadatty Mora, *Prensa y literatura para la Revolución: La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)* (México: UNAM, IIFL, 2016); y el artículo homónimo también de mi autoría “Prensa y literatura para la Revolución: La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado*”, en *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*, ed. de Leonardo Martínez Carrizales (México: UAM, 2010).

cartas de presentación del semanario. Sobre esta mancuerna editorial, anota el periodista Guillermo Fabela Quiñones:

Resulta oportuno apuntar que en los primeros años del periódico, el oficio de dibujante tenía un equivalente con el del reportero gráfico actual. El ilustrador trabajaba junto al reportero, quien le indicaba cómo ilustrar la nota que iba a escribir.³

Vale la pena redondear la idea anterior con la mención de que los ilustradores de *El Universal Ilustrado* son además los publicistas gráficos del semanario. En *Imágenes del deseo* (2003),⁴ estudio sobre la publicidad mexicana, Julieta Ortiz Gaitán realiza un seguimiento acerca de la importancia de las ilustraciones en el desarrollo de la prensa moderna en México:

La prensa ilustrada de estos tiempos se convierte en portavoz del Estado y se encarga, como otrora lo hiciera la prensa del porfiriato, de *divulgar las bondades del nuevo orden social, propulsor de una renovada modernidad que llevaría a México a la tierra prometida*. Sin embargo, dentro de las innovaciones de estas publicaciones que reflejan un cambio más amplio en la sociedad, es de subrayar la persistencia de ciertos conceptos y prejuicios configurados como estructuras mentales de larga duración, que la discontinuidad de la ruptura revolucionaria no logró afectar y que la publicidad se encargó de reflejar. [El...] enfoque sobre la desigualdad social adoptado por los textos publicitarios [...], corresponde a una ideología positivista y de darwinismo social, [y] no desaparece con el fin del porfiriato y la irrupción revolucionaria, sino que, antes bien, reitera sus significados clasistas, en ocasiones de manera velada y en otras explícita y abiertamente.⁵

En el caso de los ilustradores de *El Universal Ilustrado*, Ortiz Gaitán los considera “dibujantes formados en los remanentes de un acade-

³ Guillermo Fabela Quiñones, “La sociedad a través de la plumilla”, en *70 años de la caricatura en México de El Universal* (México: *El Universal*, 1988), 1: 15.

⁴ Julieta Ortiz Gaitán, “Capítulo 3. Hacia una nueva modernidad (1914-1939)”, en *Imágenes del deseo. Arte y Publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* (México: UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, 2003), 167-268.

⁵ *Ibid.*, 48-49.

micismo tardío, en el que aún se respiraban aires de la complejidad modernista de fin de siglo”.⁶ Para la colección que interesa aquí, son Andrés Audiffred y Jorge Duhart, junto con Guillermo Castillo, quienes se encargan de portadas y dibujos de interiores. Una importante proporción de las novelas semanales que se abordan en este texto cuenta con ilustraciones, no únicamente en la portada y la cuarta de forros, sino también intercaladas con la narración.

La importancia de estos ilustradores como referentes de diseño, publicidad y representación visual hace que sean considerados hacedores de cultura popular, tomando en cuenta sobre todo la enorme difusión que la prensa les brinda:

La iconografía publicitaria [...] forma parte de la llamada cultura de masas que comienza a perfilarse durante los años veinte. Es entonces cuando surge en las páginas de la prensa ilustrada una corriente alternativa [a la plástica de caballete, murales u obra gráfica] en la que se configura un repertorio de imágenes urbanas y populares que, en su carácter narrativo, dan cuenta de una historia diferente, con diferentes personajes y escenarios del México posrevolucionario. [...] Los temas, además, contrastan con el espíritu épico y grandioso de los asuntos tratados por el muralismo, al describir en un tono cotidiano y coloquial, los anhelos, penalidades y alegrías de los comunes mortales en su batallar de todos los días.⁷

I

El primer año de la colección está determinado por la participación gráfica del artista Andrés Audiffred. Este caricaturista y publicista del semanario y del diario, alumno dilecto de Carlos Alcalde, es una de las firmas más características del mundo de la ilustración durante esos años. Audiffred se forma como *office boy* de *El Herald* y, ya como dibujante, en *Nueva Era*. Viaja a Texas para buscar fortuna, regresa en 1917, y colabora con sus dibujos con varios diarios de la época. Para la

⁶ *Ibid.*, 422.

⁷ *Ibid.*

publicidad crea un tipo femenino próximo a la *flapper*, la “Audi-girl”, cuyo ideal sería Aurorita Real, una reconocida tiple de la época. Más allá del dibujo de las modernas *flapper* o “pelonas” –cuyos dibujos y fotografías pueblan las páginas del semanario, siempre vinculadas a las artistas de cine–, Audiffred es el responsable de la presentación de una tipología mexicana urbana y rural en *El Universal Ilustrado*, que se considera heredera del costumbrismo. En esta corriente se inscriben las imágenes con que ilustra las novelas semanales. Con bastante apego al texto, y gran maleabilidad de estilos, sus dibujos aparecen en novelas cortas como *La comedianta* de Gustavo Martínez Nolasco, en la que se ocupa de dibujar tras bambalinas la vida de una actriz de cabaret, al tiempo que crea tipos rurales para *La grande ilusión* de Carlos Noriega Hope y *El terruño* de Gregorio López y Fuentes. Asimismo, para ejemplificar su versatilidad, la virreinalista *Las sierpes negras* de Carlos Barrera, presenta capitulares de su factura; suya es la portada costumbrista de *La novela de Alicia*, de Federico Sodi, así como las ilustraciones fantasiosas de *Siphros*, de Armando C. Amador.⁸

II

El segundo periodo de la colección (1924-1925) se caracteriza por las ilustraciones de Jorge S. Duhart. Caligrafía y dibujos intrincados, el gusto finisecular por lo decadente y tortuoso, al adaptar a su momento la tradición de Julio Ruelas más que el contenido de la novela o su estética, parecen ser los elementos que determinan la ilustración de portada de *La llama fría* de Gilberto Owen (6 de agosto de 1925), por ejemplo, de su autoría.

⁸ Podemos afirmar que resultaba tan usual su participación entre 1922 y 1923 como ilustrador de la colección que incluso llegó a producirse el error, en la novela de Manuel Parra titulada *En las ruinas*, de anunciar su participación, aunque ésta no tiene ilustraciones. Al parecer, ilustrar o no hacerlo es cuestión de espacio. Con letra apretada y sin ilustraciones aparecen *Carroña social*, *El son de amor*, *Un pobre diablo*, *Estéril*, *El caso vulgar de Pablo Duque*, *La última colilla*, *Che Ferrati inventor*, *Alma de niño*, *Encienda la luz*, *La nueva poesía de América*, *Othón*, *Sor María Margarita* y *La horma de su zapato*, *Cuento de amor*, *La inesperada*, *El misterio de la vida y la muerte de Mata Hari*, *La esposa del insurgente* y *Un Doctor*, *La novela de un filibustero* y *El diamante Mazarín*.



Figura 1. Jorge Duhart, portada de la primera edición de *La llama fría*, de Gilberto Owen. Cortesía de Librería Vrbe.

No es Ruelas, ciertamente, sino su puesta al día desde una propuesta más moderna, con rasgos *art nouveau*. Se observa al centro, enmarcada por un círculo a una mujer desnuda, con una evocación a la vez vegetal y humana en su postura centralizada, con los brazos escondidos hacia atrás, en un paisaje inhóspito. Una voluta se eleva detrás de su cabeza, quizá con la idea de remitir a una vela que arde y humea, la llama del título. Los contrastes entre el blanco de su torso desnudo y su negra cabellera, junto con el fondo de la imagen igualmente oscuro, dan mayor contundencia a la imagen. Ramas secas y una forma animal (una serpiente que se enrosca entre sus pies y deja la silueta de una interrogante o guadaña), una voluta de humo secundaria semejante a una estalactita y alguna rama más crecida que parece una sogá añaden elementos tenebrosos a la imagen de Duhart para presentar una novela en la que ya sea argumental o es-

téticamente nada evoca esta proximidad con el modernismo decadentista. De hecho la tentadora imagen de la mujer desnuda, serpiente o Eva, en cuyo tronco destacan los senos, las caderas y los muslos, pero también los pómulos marcados, el cabello largo y suelto, el moderno corte de cabello, en nada se parece a la asexuada imagen de una novelesca Ernestina madura, de la que se describe específicamente que ha engordado en relación con el recuerdo del narrador protagonista, quien la imagina como propia de distintas estéticas, según va entrando en carnes con el paso de los años:

Está hermosa y joven, increíblemente joven, embarncida, también y hasta con un principio de obesidad, fruto a punto de desprenderse de la rama, mediodía de carne tórrida, pleamar de glóbulos rojos en las arterias; viajera que, habiendo partido de la Toledo del Greco, se detiene a pernoctar en la Francia de Watteau para seguir con rumbo a Flandes, donde habrá alquilado para la habitación algún cuadro de Rubens.⁹

En este caso, se puede considerar que no coinciden siempre los estilos narrativos con los de las ilustraciones, y predomina a veces el carácter del ilustrador y la estética gráfica del semanario por encima de la narración.

Jorge Duhart ilustra también *La resurrección de los ídolos*, de José Juan Tablada, en 1924, que con sus casi 300 páginas rompe el formato de novela breve y se vuelve la primera de dos novelas por entrega en la colección.¹⁰ Una de las imágenes femeninas del libro se compone por dos mujeres envueltas en sendos rebozos en primer plano, y un enorme murciélago negro en el plano superior. La más cercana representa a la heroína, Consuelo Lazar. Sus facciones son occidentales: ceja poblada, ojos grandes, nariz recta, labios pequeños. Aparece de perfil, arropada por la imagen de Remedios, una confidente que muestra de perfil trazos rectos, mayor edad, rostro menos agraciado y rebozo más oscuro, lo cual no corresponde con la descripción del personaje secundario en la novela, por la que únicamente sabemos que se trata de una amiga rubia de su misma edad. Aunque no se ve

⁹ Gilberto Owen, *La llama fría*, *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* (6 de agosto de 1925): 16.

¹⁰ La segunda, de cerca de 150 páginas, es la reedición de *Los de abajo*, de Azuela.

la longitud de sus cabelleras, se puede suponer que son largas. La antagonista de Consuelo es cantadora en las peleas de gallos, se llama Paz y es descrita enfáticamente por ser casi su doble de rostro y cuerpo, si bien desencantada, añosa, vivida, recargada de maquillaje.

Se quiere comentar aquí especialmente una ilustración de la novela, en la que las dos se contraponen. El contraste visual ocurre entre dos tipos femeninos, representados como la pelona y la mujer del rebozo.¹¹ La una es una pelona, con cabello corto a la moda, vestida al estilo de una *flapper*. Según muestran otras imágenes, se trata de una mujer que canta por un salario, ejerce libremente su sexualidad y lee periódicos ciudadanos.¹² A ella se contraponen sin rostro, cubierta por sus brazos y el rebozo, la que llora y espera núbil que un hombre la busque con propósitos matrimoniales. El momento representado corresponde en la narración a cuando al intuir que su amado, el maestro Miguel Gorotela, está unido a Paz por un pasado-presente sentimental y sexual, Consuelo acude al hotel donde se aloja su rival y le ruega que lo deje para tener oportunidad de enamorarlo.



Figura 2. Jorge Duhart, ilustración de *La resurrección de los ídolos*, de José Juan Tablada, 1924. Tomada de la reproducción facsimilar en Nueva Biblioteca Mexicana 152, José Juan Tablada, *Obras VII – La resurrección de los ídolos*, prolog. y notas de José Eduardo Serrano (México: UNAM, IIF, 2003).

¹¹ En las páginas 99, 107, 109.

¹² En la página 146.

Una última descripción: en la Jamaica, fiesta regional del pueblo, Consuelo atiende un puesto con forma de baúl de Olinalá, se viste de china poblana, pero toda de blanco, con adornos rosa coral. Se la describe del siguiente modo: “Pareces una china... pero de dulce’, le había dicho su tía doña Refugio, y, en efecto, eso parecía, algo como un *bisquit* de Sajonia, salvo la mata de pelo y los ojos negrísimos”.¹³ Entonces se la ve de costado, con el pelo largo recogido en una trenza, dando la mano al maestro y otros señores conocidos.

III

Según la disertación de Adriana Zavala en *Becoming Modern, Becoming Tradition* (2010)¹⁴ sobre la representación de mujeres y género en el arte mexicano, no resulta casual que en esos años surjan a un mismo tiempo campañas de mestizaje idealizado, como el concurso La India Bonita (organizado por *El Universal* en 1921), junto con sociedades y publicaciones eugenésicas.

Una vez que María Bibiana Uribe, adolescente de la sierra de Puebla, es proclamada ganadora del primer concurso, sostiene el antropólogo y jurado del concurso, Manuel Gamio, que a lo largo de la historia las naciones poderosas impusieron una “tiranía estética” que determina el gusto popular, inclusive en temas aparentemente tan subjetivos como la belleza femenina.

Parece ilógico que posteriormente, hayan sido adoptados los cánones estéticos por pueblos que nada tienen de común en raza o civilización con los pueblos en que se originaron estos últimos. Tal es el caso en los países de los países de América Latina, donde las minorías dirigentes, de ascendencia hispana, imponen en las Academias el tipo de belleza helénica, no obstante que quienes forman estas minorías no son griegos ni por sus antecedentes, ni por sus características actuales de raza ni por los aspectos de su

¹³ José Juan Tablada, *Obras VII – La resurrección de los ídolos*, pról. y notas de José Eduardo Serrano (México: UNAM, IIF, 2003), 200.

¹⁴ Adriana Zavala, *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender and Representation in Mexican Art* (Bellefonte: Pennsylvania State University, 2010).

civilización. Pero aun suponiendo justificado ese minorista criterio estético de tipo clásico, ¿es lógico que a las enormes mayorías indígenas e indo-mestizas de esos países se les force [*sic*] a considerar como típicamente bellos una Venus o un Apolo, no obstante que difieren desde diversos puntos de vista de los hombres y mujeres que constituyen esas mayorías?¹⁵

Zavala marca la participación ambigua del mismo Gamio como actor central en estos proyectos: jurado calificador del concurso de belleza étnica, así como del de la mujer más bella de México (la ganadora del segundo es una mujer de rostro semejante al atribuido por las ilustraciones de Duhart a Consuelo); aventajado estudiante de Franz Boas que propone la existencia de un mestizaje cultural, a la par que uno étnico; y miembro de la sociedad eugenésica en México.

Más que de un proyecto incluyente y abierto, *La India Bonita* es analizado, a partir de la composición étnica del jurado, de los lectores y de las concursantes, como exhibición del cuerpo indígena femenino —iconizado por las trenzas largas, los trajes regionales típicos, la procedencia provinciana, los hábitos domésticos y campesinos, la asumida inocencia y la predisposición a la maternidad por la vinculación con la naturaleza—, el cual se brinda en las páginas del semanario y se ofrece al deseo masculino burgués y capitalino en ideal de una posible alianza eugenésica. La cara más negativa de las provincianas en la ciudad sería la corrupción de *Santa*, de Gamboa. La ideal, la pureza de “la india bonita”.

Para complicar más su papel en la representación femenina de *El Universal Ilustrado*, como reflexiona Zavala, Gamio escribe una de las novelas de la colección que aquí interesa: *Estéril*,¹⁶ en la que una mujer joven y frívola decide voluntariamente no ser madre para no sacrificar su belleza y lozanía por la procreación: “¿Perdería la frescura de su tez, las líneas correctas de su cuerpo? ¿Se derrumbaría el amor de su marido y hasta... podría morir, si le tocaba un caso

¹⁵ Manuel Gamio, “La venus india”, *El Universal Ilustrado*, año 4, núm. 224 (17 de agosto de 1921).

¹⁶ Gamio, *Estéril*, en *La Novela Semanal del Universal Ilustrado*, año 1, núm. 19 (8 de marzo de 1923).

difícil [...]?”¹⁷ y lo consigue gracias a un ritual mágico de esterilización (a cargo de su nodriza india y un brujo al que ésta acude). La sanción del escritor es indudable, sobre todo a través del diagnóstico síquico, “Histeria, neurastenia, hipocondría y quién sabe cuántos nombres más aplicaban a *eso* que la aquejaba”,¹⁸ y del desenlace narrativo de envejecimiento prematuro, antes de los 30 años. Durante una visita al campo que la protagonista realiza para sanar, su hermana Lola es presentada reverenciada, embellecida y rejuvenecida por la maternidad de un niño “de ensortijada cabellera rubia que al tenderle los brazos regordetes y holluelados le decía mamá equivocándola con Lola”.¹⁹ En la contemplación del ciclo de vida de la naturaleza, a través de gallinas y vacas en pleno ciclo de reproducción, concluye: “Ella escapaba de la ley general: no tenía hijos, moriría definitivamente y mientras moría, el alma colectiva de los seres y el alma incomprensible de las cosas pasarían sobre ella hostilmente, por conceptualarla nociva y anormal creación de la naturaleza”.²⁰ Su obsesión por ser madre la lleva a coleccionar muñecas, adoptar chiquillos de hospicio y sustituirlos sucesivamente por otros, hasta que le prohíben el ingreso al mismo, y a terminar en la locura, recluida, tras el reiterado sufrimiento de falsos dolores de parto.

En la portada del número del semanario se ve a Bibiana Uribe posando ante la cámara con mirada melancólica que más que una pose enigmática se vuelve una imagen de no pertenencia; la adolescente sostiene un aro de bordar entre las manos en el que aparece el nombre “Julián”, quizá de un posible enamorado, aunque éste tampoco se orienta hacia la cámara. Fiel a su estilo de vitrina comercial, en la esquina superior izquierda de la fotografía se puede leer “María Bibiana Uribe, ‘La India Bonita’, usa jabón ‘flores del campo’” (figura 3). En cuanto a la presentación de la joven indígena, cuando aún fuera candidata al título, enfatizaba la labor de bordado de sus propias blusas: hacendosa, ajena a la modernidad, joven y bella, atributos

¹⁷ *Ibid.*, 8.

¹⁸ *Ibid.*, 18.

¹⁹ *Ibid.*, 19.

²⁰ *Ibid.*, 21.



Figura 3. Portada de *El Universal Ilustrado*, 17 de agosto de 1921. Fotografía de María Bibiana Uribe, proclamada la India Bonita. Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

destacables como parte de un mismo imaginario y asumidos como partes del ideal de la mujer mexicana posrevolucionaria.

De regreso a la heroína de *La resurrección de los ídolos*, en ese caso no se trata de una india pura, sino de una provinciana que, al vestirse con el traje de china de total blancura, se reviste de los ideales de pureza, sumisión y recato asociados con la india bonita. Los ojos, el vestido de china y el cabello oscuro son sus marcas de mestizaje. En la novela, el momento corresponde a un episodio complejo en cuanto a la moral de la época, pues para enamorar al profesor, Paz ha seguido el consejo de su rival: a oscuras la ha suplantado en una cita amorosa con él, envuelta en su perfume y con sus palabras de código amoroso, y también ha vivido su primer encuentro sexual con él, quien al entender, tras un episodio de llanto de Consuelo, la suplantación de la amante, ha prometido casarse con ella para enmendar la falta. Entonces en cierta medida ese traje blanco de china corresponde al traje blanco de

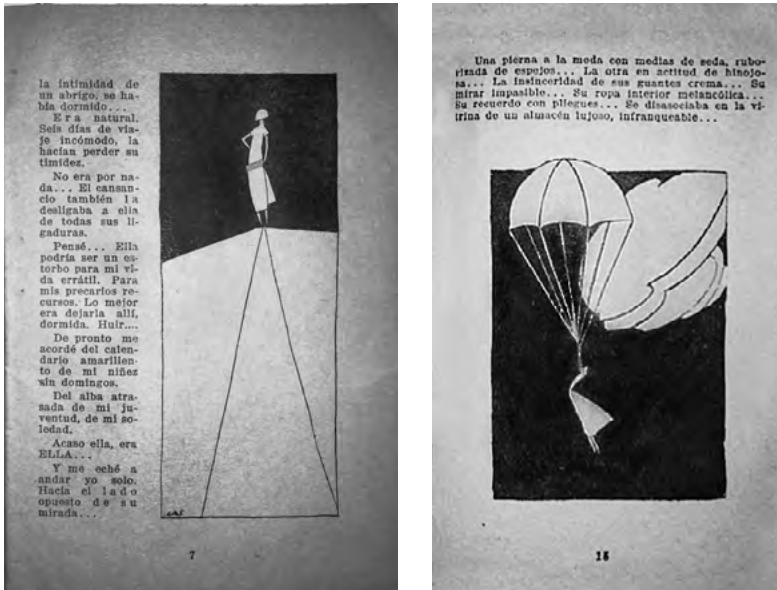


Figura 4. Cas (Guillermo Castillo), ilustraciones de la primera edición de *La Señorita Etcétera* de Arqueles Vela, 1922. Cortesía de Librería Urbe.

novia, con el detalle de las joyas color coral que quizá evocarían discretamente la virginidad perdida: es su primer reencuentro público tras el encuentro sexual. El rubor de la muchacha marca el centro de la descripción, si bien una vez más el detalle es interpretado por el ilustrador como una joven de cabello largo trenzado y traje mexicano.

La excepción frente a este fenómeno se encuentra, como tantas otras rupturas mayúsculas de la colección, en la novela estridentista *La Señorita Etcétera* (1922).²¹ Sucesivos desencuentros marcan la imposible relación entre un narrador personaje masculino y un personaje femenino en continuas metamorfosis, que le permiten encarnar a todas las mujeres del imaginario urbano moderno. En un momento culminante se dice: “Era sindicalista. Sus movimientos, sus ideas, sus caricias, estaban sindicalizadas”.²² La revolución por la cual milita la

²¹ Arqueles Vela, *La Señorita Etcétera*, en *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, año 1, núm. 7 (14 de diciembre de 1922).

²² *Ibid.*, 24.

mencionada señorita se sugiere como individual, sexual; y sus alcances afectarían únicamente las relaciones interpersonales.

La primera edición de *La Señorita Etcétera*, que corresponde a la colección, se acompaña con cuatro ilustraciones en blanco y negro que corresponden a Cas, Guillermo Castillo, quien bajo este seudónimo y el de Júbilo es dibujante y redactor del semanario.

Son elocuentes las imágenes, que en la opinión que se tiene aquí, parecen corresponder por completo al temperamento de la novela, más que a la ilustración apegada al texto. Éstas tienen el mismo espíritu que la emergencia de los personajes en el texto: se construyen de manera más alusiva que descriptiva, pulsiones en movimiento, personajes de la modernidad que se embozan o desmontan hasta resultar imposible la identificación mimético-realista, aunque se encuentren cercados por un marco de retrato. La primera imagen, si se considera que corresponde a algún elemento textual, representa seguramente el momento de la separación inicial: “Y me eché a andar yo solo. Hacia el lado opuesto de su mirada”.²³ Una *flapper* con el atavío y el peinado de época queda de espaldas en el vértice de un triángulo isósceles o bien en el infinito, donde se juntan las paralelas. Su imagen blanca contra fondo negro y la postura de movimiento de un brazo acodado a la cadera eximen de rigidez al dibujo, y las proporciones de la imagen muy alargada, junto con la extensión del plano inferior, acrecientan la idea de distancia.

La tercera imagen, vertical, corresponde a una figura femenina (o así lo sugiere la presencia de un vestido), forma más que humana, geométrica, que en un paracaídas se acerca a las nubes. Más que descender del cielo, da la impresión de ascender como un globo de helio. Puede enlazarse con el fallido encuentro de los paseantes en las calles de la ciudad, momento que se desvanece cuando ella se pierde de vista y se disocia en una vitrina de almacén. Cuando el reconocimiento visual se produce, dice el narrador: “El parpadeo de mi semáforo columbró, a lo lejos, su silueta confundida de vela que se desprende y se va a pegar a los mástiles atmosféricos, cuando un

²³ *Ibid.*, 7.

viento agita la epidermis del mar”.²⁴ Esto parece ser lo que libérrimamente ilustra Castillo.

Por último, el retrato de la señorita, última ilustración de la novela, aparece realzado por un supuesto marco y solamente cuando se nos explica su existencia como sumatoria de las diferentes mujeres. El rostro de una “pelona”, ligeramente andrógino, con los pómulos marcados y la boca de corazón, nos enfrentan, con una mirada un poco gatuna.

Había peregrinado mucho para encontrar la mujer que una tarde me despertó de un sueño. Y hasta ahora se revelaba.

Presentía sus miradas etc.... Sus sonrisas etc.... Sus caricias etc.... Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc.²⁵

IV

La relación de *El Universal* con la *flapper* es ambigua. Por momentos, resulta su personaje emblemático, por su frecuente presencia como portada del semanario, sobre todo si están vinculados con el *star-system* americano y sus carteles de promoción cinematográfica. En otros, la documentación de la recientemente denominada “guerra de las pelonas” marca mucho la vinculación con este fenómeno. El corte a la *bob* de las *flapper* se considera, sin embargo, únicamente adecuado para ciertas nacionalidades o bien para corresponder a un determinado perfil étnico y social; y así en caricaturas, artículos y fotografías se sanciona en *El Universal Ilustrado* el uso del peinado en mujeres de facciones mestizas, baja condición o provincianas, que deberían conservar las trenzas, situación que bien señala Adriana Zavala. La circunstancia decisiva para la presencia de ilustraciones es la compleja relación entre prensa y literatura en que se sitúa la colección. Cuando éstas representan diferentes tipos de mujer mexicana, no se corresponden únicamente con el repertorio del semanario y el diario del que son hijas estas novelas, pues como en otros

²⁴ *Ibid.*, 14.

²⁵ *Ibid.*, 27.

espacios las ilustraciones en tanto mediaciones simbólicas cumplen con la función de ratificar, modificar o cancelar el discurso narrativo, es decir, plantear en el discurso visual una lectura paralela.

Colección de escasa presencia de mujeres escritoras (la tiple Mimí Derba publica dos obras hoy imposibles de encontrar: *La implacable* y *La mejor venganza*;²⁶ la afamada narradora modernista María Enriqueta firma la contribución sentimental y moralizante *El consejo del búho*; aparecen también el cuento “Una tragedia” de la argentina Carolina Delíá Alió, un par de poemas de las escritoras norteamericanas Hilda Conkling, Adelaide Chapsey, Amy Lowell, Edna St. Vincent Millay, Harriet Monroe y de la francesa Suzanne Delphin (traducidas por Salvador Novo) “La Novela Semanal” configura un imaginario en el cual la mujer moderna (que asume muy diversas máscaras, algunas de ellas muy poco comunes: la sindicalista, la maniquí, la mesera, la *flapper*, la voluntariamente estéril, la comedianta, la lesbiana, la mujer práctica, la provinciana corrompida en la ciudad, la maestra de escuela vencida por la pobreza, la madrastra cruel, la actriz hollywoodense, la espía javanesa, la coqueta derrochadora, la uxoricida) se representa siempre pelona y de manera negativa; mientras que la mujer tradicional (la novia campesina, la monja recatada, la maestra rural, la joven hacendosa, la mujer de su casa) es vista de manera favorable e incluso idealizada.

“Pelonas contra trenzudas” podría resumirse en cuanto a la ilustración y concluir que en el espacio público en México las segundas llevan siempre la victoria garantizada, al menos hasta bien entrados los años 20.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Jesús Timoteo y Ascensión Martínez Riaza. “Consolidación del periodismo de masas (1910-1950)”. En *Historia de la prensa hispanoamericana*. 179-244. Madrid: Mapfre, 1992.

²⁶ Los únicos datos que tengo son “autora y título”: Mimí Derba, *La mejor venganza*. *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* (21 de agosto de 1924) y *La implacable*. *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*. Sin fecha.

- Castañeda García, Carmen, Luz Elena Galván Lafarga y Lucía Martínez Moctezuma, editoras. *Lecturas y lectores en la historia de México*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2004.
- Coignard, Jerónimo. “Epistolario de Jerónimo Coignard. *Flappers* y provincianas”. *El Universal Ilustrado*, año 7, núm. 357 (13 de marzo de 1924).
- Fabela Quiñones, Guillermo. “La sociedad a través de la plumilla”. En *70 años de la caricatura en México de El Universal*. T. 1. México: *El Universal*, 1988.
- Gamio, Manuel. “La Venus india”. *El Universal Ilustrado*, año 4, núm. 224 (17 de agosto de 1921).
- _____. *Estéril*. En *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, año 1, núm. 19 (8 de marzo de 1923).
- Hadatty Mora, Yanna. “Prensa y literatura para la Revolución: La Novela Semanal de ‘El Universal Ilustrado’”. En *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*. Edición de Leonardo Martínez Carrizales, 179-208. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- _____. *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*. Letras del Siglo xx. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2016.
- López, Rick A. “The India Bonita Contest of 1921 and the Ethnicization of Mexican National Culture”. *Hispanic American Historical Review* 82, núm. 2 (mayo de 2002): 291-328.
- _____. “The Noche Mexicana and the Exposition of Popular Art: Two Ways of Exalting Indianness”. En *The Eagle and the Virgin: National Identity, Memory and Utopia in Mexico, 1920-1940*. Edición de Mary Kay Vaughan y Stephen Lewis. Durham: Duke University Press, 2006.
- Martín Barbero, Jesús. “Segunda parte. Matrices históricas de la massmediación” y “Tercera parte. De las masas a la masa”. En *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 5a. edición, 133-102. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

- Monsiváis, Carlos. *Celia Montalván: (Te brindas, voluptuosa e impudente)*. México: Martín Casillas Editores / Secretaría de Educación Pública, Cultura, 1982.
- Monterde, Francisco, edición y prólogo. *18 novelas de El Universal Ilustrado. 1922-1925*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1969.
- Ortiz Gaitán, Julieta. "Hacia una nueva modernidad (1914-1939)". *Imágenes del deseo. Arte y Publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. 167-268. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Estudios de Posgrado, 2003.
- Owen, Gilberto. *La llama fría*. En *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* (6 de agosto de 1925).
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas del nacionalismo popular mexicano*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1994.
- Rea Spell, Jefferson. "Mexican Literary Periodicals of the Twentieth Century". *Publications of the Modern Language Association of America* 54 (3 de septiembre de 1939): 835-852.
- Reed Torres, Luis. "La prensa durante Obregón, Calles y Cárdenas (1917-1940)". En *El periodismo en México: 500 años de historia*. Edición de María del Carmen Ruiz Castañeda. México: EDAMEX/Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1998.
- Rubinstein, Anne. "The war on *Las Pelonas*. Modern Women and their Enemies, Mexico City, 1924". En *Sex in Revolution. Gender, Politics and Power in Modern Mexico*. Edición de Jocelyn Alcott, Mary Kay Vaughn y Gabriela Cano, 57-80. Durham: Duke University Press, 2006.
- Tablada, José Juan. *Obras VII – La resurrección de los ídolos*. Prólogo y notas de José Eduardo Serrano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003.
- Vela, Arqueles. *La Señorita Etcétera*. En *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado*, año 1, núm. 7 (14 de diciembre de 1922).
- Zavala, Adriana. *Becoming Modern, Becoming Tradition: Women, Gender and Representation in Mexican Art*. Bellefonte: Pennsylvania State University, 2010.

JOSÉ JUAN TABLADA DIGITAL Y LA GÉNESIS DE UNA HIPERLECTURA

Rodolfo Mata Sandoval

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

Lo que narraré a continuación es una experiencia netamente personal, pero no por ello inválida en el ámbito de la investigación. La presento aquí con la fe de que lo que leí no hace mucho está siendo practicado y refrendado por numerosos colegas dentro de la academia, a saber, que las experiencias personales tienen la fuerza de lo testimonial y que pueden mostrar el camino creativo de la inferencia científica, llena de tropiezos, dudas, ilusiones y desengaños, y que no deben de ser relegadas en favor de las estrategias de presentación deductivas y esquemáticas que sólo muestran resultados bien organizados en compartimientos conceptuales. Por ello, en un primer acto de “rebeldía”, no cito el artículo donde leí acerca de esta reivindicación y porque sencillamente no me acuerdo. Lo he vuelto a buscar y buscar infructuosamente hasta que empecé a sentir que estaba perdiendo algo mucho más valioso que la referencia técnica: tiempo. No es una dispensa ante el deber de dar crédito a quien lo tiene. Ya que es una impresión tan general, me remito a mi experiencia y a la que veo que otros están compartiendo.

Mi convivencia con la obra de José Juan Tablada a nivel de investigación es hoy ya amplia. Comenzó en los años 1997 y 1998 con la elaboración de dos CD-ROM que ofrecen dos conjuntos muy importantes de las crónicas periodísticas del poeta, proyecto que recibió el apoyo del Centro Nacional Editor de Discos Compactos, Colima (Cenedic): *La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas (1920-1936)* (724 cróni-

cas)¹ y *México de Día y de Noche. Crónicas mexicanas (1928-1943)* (399 crónicas).² La idea básica era ofrecer búsquedas de texto automatizadas que implicaban la expansión del concepto de “índice” y de “base de datos”. Desde luego, la producción de los discos requirió una lectura minuciosa de los textos, su cotejo y corrección, y la revisión y ampliación de las notas que habían hecho los autores que proporcionaron la captura inicial y los estudios preliminares: Esther Hernández Palacios y Pilar Mandujano Jacobo. También fue necesario “marcar” los textos con caracteres especiales ocultos para que el equipo técnico del Cenedic introdujera correctamente las distinciones tipográficas pertinentes (cursivas y negritas) y los elementos textuales de cada crónica (título, subtítulos, ficha hemerográfica y notas) que servirían en la base de datos que irían a producir. Para ese entonces, el CD-ROM era una tecnología de punta, en México, a nivel académico, y aún no había sido desplazado por el universo de Internet, que apenas comenzaba a abrirse.

En forma paralela, la experiencia con el proyecto de la antología virtual *Horizonte de Poesía Mexicana*,³ de 1996, una de las primeras en su género, abrió la posibilidad de formular un nuevo proyecto académico en torno a Tablada, en el que se produjeron inicialmente dos sitios web y finalmente un tercer CD-ROM titulado *José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)* (2003).⁴ El disco contiene versiones electrónicas de los cuatro libros de poesía visual tabladiana: *Un día... Poemas sintéticos* (1919), *Li po y otros poemas* (1920), *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922) y *La feria. Poemas mexicanos* (1928); el libro *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914); la digitalización completa del archivo gráfico del autor,⁵ con cada pieza anotada; y la

¹ Los enlaces en notas a pie de página como éste amplían la información referida en el texto y generalmente corresponden a diversas secciones de los trabajos en medios digitales realizados en torno a José Juan Tablada. De aquí en adelante sólo se anotarán las direcciones electrónicas sin comentario alguno. <http://www.tablada.unam.mx/poesia/publica/babilo.html>.

² <http://www.tablada.unam.mx/poesia/publica/medyn.html>.

³ <http://www.horizonte.unam.mx/>.

⁴ <http://www.tablada.unam.mx/cdromletra.html>.

⁵ El Archivo José Juan Tablada del Instituto de Investigaciones Filológicas está organizado en las siguientes secciones: I. Material gráfico, II. Diario y memorias, III. Correspon-

edición electrónica de la totalidad de la poesía de Tablada –a excepción de la caligramática– con un sistema peculiar de lectura llamado Poesía Densa, ideado por Diego Bonilla. El disco ofrece un buscador que actúa sobre el material incluido. Los sitios web finalmente se fusionaron en uno solo titulado *José Juan Tablada: letra e imagen*,⁶ el cual ofrece gran parte de la información del CD-ROM y ha recibido varias actualizaciones, como la inclusión de una versión en PDF de *En el país del sol*,⁷ libro donde Tablada reunió sus crónicas japonesas, y la *Colección de estampas japonesas de José Juan Tablada en la Biblioteca Nacional*.⁸

La elaboración de este tercer disco compacto fue un proceso complicado, al que se sumaron las experiencias anteriores. La posibilidad de crear un hipertexto alrededor de la figura de Tablada y su archivo gráfico se presentó como la oportunidad de hacer realidad una posible red de referencias cruzadas y de practicar el trabajo en equipo por medio de Internet. Sólo parte de esto se pudo realizar: la mayoría de las referencias hipertextuales acabé sugiriéndolas o desarrollándolas yo mismo, pues sólo algunos de los investigadores que participaron en el proceso de anotación se mostraron interesados en el nuevo modo de lectura y consultaron todas las piezas del archivo gráfico en un sitio en la web desarrollado ex profeso. El trabajo con el concepto de Poesía Densa sí fue llevado a cabo bajo la nueva visión: colaboré con Diego Bonilla de manera remota totalmente, no existía la tecnología de videoconferencia, como se hace hoy mediante Skype, y sólo pude conocerlo personalmente en 2011. Su idea era precisamente un nuevo sistema de lectura que consistía en crear un mapa del vocabulario contenido en el corpus poético de la obra de Tablada para “viajar” por la aparición de cada palabra en los diferen-

dencia, iv. Documentos personales y familiares, v. Poesía, vi. Prosa, vii. Teatro y viii. Hemerografía. La página electrónica Archivo Gráfico José Juan Tablada muestra la sección i. Material gráfico, que contiene acuarelas, dibujos a lápiz y a bolígrafo, fotografías y recortes de publicaciones periódicas. La organización de la página sigue el Catálogo del Archivo José Juan Tablada aún inédito y en revisión.

⁶ <http://www.tablada.unam.mx/>.

⁷ <http://www.tablada.unam.mx/paisol.html>.

⁸ <http://www.tablada.unam.mx/ukicol.html>.

tes contextos dados por los propios poemas. Para una mejor apreciación de este proyecto, invito al lector a consultarlo en la página web mencionada.⁹

El proceso de anotación fue muy especial. Varias imágenes del archivo gráfico –que comprende acuarelas; dibujos a lápiz, al carbón y con bolígrafo; fotografías y recortes de revistas y periódicos– se presentaban ante el equipo de anotación como verdaderos enigmas (ver figuras 1-3).

Figura 1. *Perro*. Archivo José Juan Tablada.



Figura 2. *Retrato de mujer*. Archivo José Juan Tablada.



Figura 3. *Templo*. Archivo José Juan Tablada.

⁹ <http://www.tablada.unam.mx/> La sección correspondiente deberá consultarse en navegadores como Firefox o Internet Explorer, los cuales permiten el uso de *plugins*.

Las fichas técnicas que había realizado Columba Galván Gaytán ofrecían datos en ocasiones insuficientes o equivocados. En la anotación y cruce de información utilizamos no sólo los índices de los diversos tomos de la colección *Obras* de José Juan Tablada de la UNAM y otras fuentes bibliográficas, sino los discos compactos, la digitalización de la poesía completa realizada para la sección Poesía Densa y otros recursos de Internet. Por ejemplo, en el dibujo al carbón titulado *Perro*, originalmente se anotaba “Honbonn”. Sólo después de leer el libro *José Juan Tablada en la intimidad*, memorias de Nina Cabrera, viuda de Tablada —donde ella refiere el amor de su marido hacia los animales—, y de hallar la acuarela titulada *Honkong nuestro perro*, pudimos descifrar la anotación con total certeza y contextualizar su elaboración. En cambio, los dibujos a lápiz *Retrato de mujer* y *Templo* permanecen como enigmas, aunque haya pistas para rastrear sus posibles referentes.

El cambio que sólo hoy, después de 12 años, percibo como radical es que la tarea de anotación del archivo gráfico me forzó a leer la vida y la obra de Tablada de una manera peculiar. El contacto con sus imágenes y con los cruces de éstas, presentes o buscados, con fuentes textuales o de imágenes —estuvieran estas fuentes disponibles o no a través de medios electrónicos— creó una estructura de memoria diferente. Durante el proceso, siempre que fue posible se hicieron anotaciones que incluían imágenes, práctica que era un tanto rara en el universo del papel, generalmente por los costos. La digitalización de imágenes con estos fines apenas comenzaba a generalizarse, usando un scanner, pero no una cámara fotográfica. Recuerdo, por ejemplo, haber tomado fotos con una cámara fotográfica de diskettes de 1.44 MB, tecnología hoy totalmente superada.

Del proceso de anotación surgieron a la luz diversos hechos en la vida y la obra de Tablada que no se conocían o que recibían poca consideración, principalmente porque se encontraban ocultos en el ámbito de las imágenes o porque se juzgaban como pertenecientes al mundo de la imagen y no de la literatura. Mencionaré algunos brevemente, separándolos en distintos rubros.

JOSÉ JUAN TABLADA COMO POETA-PINTOR

Tablada pretendió dedicarse profesionalmente a la pintura y llegó a asistir al taller de Antonio Fabrés en 1905. Las huellas de esta vocación trunca se encuentran en su archivo gráfico y van desde dibujos infantiles hasta magníficas acuarelas, como las tituladas *Mazatlán desde el Cerro del Faro* (1894)¹⁰ *Puerta del Jardín de Thé en Golden Gate Park* (1900)¹¹ y *Yokohama* (1900) (ver figuras 4-6).¹²

También destacan los dibujos que realizó como naturalista, especialmente los relacionados con sus intereses por la entomología, los del volumen póstumo *Hongos mexicanos comestibles. Micología económica*



Figura 4. *Mazatlán desde el Cerro del Faro* (1894). Archivo José Juan Tablada.



Figura 5. *Puerta del Jardín de Thé en Golden Gate Park* (1900). Archivo José Juan Tablada.



Figura 6. *Yokohama* (1900). Archivo José Juan Tablada.

¹⁰ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-44n.htm>.

¹¹ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/acuarel/notas/i01a-30.html>.

¹² <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/acuarel/notas/i02-30.html>.

(1983), y los incluidos en *Un día... Poemas sintéticos*. En el ensayo “José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen”,¹³ que escribí como presentación al CD-ROM *José Juan Tablada: letra e imagen*, hago un recorrido por la vocación pictórica de Tablada en todas estas dimensiones.

DESCUBRIMIENTO DE UN HAIKU

El texto que acompaña a la acuarela titulada *Oruga de thrydopterix ephemeraeformis - Churruscos*¹⁴ nunca había sido considerado como el cuerpo de un haiku, y tiene todas las características para serlo: “Parece un dragón chino revestido / con gualdrapa de seda”. Aunque consta de 18 sílabas distribuidas en 2 versos –contra 17 sílabas en tres versos de los parámetros tradicionales rigurosos–, sabemos que Tablada se permitió frecuentemente este tipo de licencias en muchos haikus (ver figura 7).

El uso del nombre científico en la composición poética tampoco es una práctica inédita, pues la hallamos en un haiku de *El jarro de flores. Disociaciones líricas*, “Palma real”, que incluye como nota a pie de página la leyenda “*Oreodoxa regia*”. Quizá la especificación científica de “Churruscos” también hubiera estado destinada a una nota a pie de página. Es posible que Tablada no haya publicado “Churruscos” porque no le satisfacía el texto, en lo que se refiere a la imagen literaria, a



Figura 7. *Oruga de thrydopterix ephemeraeformis*. Archivo José Juan Tablada.

¹³ <http://www.tablada.unam.mx/prelim.htm>.

¹⁴ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c4-10n.htm>.

la temática o a la concepción global del efecto del poema, o porque simplemente no encajaba en el esquema de ninguno de sus libros, ya que cumple con las exigencias de brevedad, gracia y humor, y con otra característica deseable: la de representar siguiendo la idea de *maxima in minima*, que Tablada constantemente repetía.

**APARICIÓN DE IMÁGENES ORIGINALES
CORRESPONDIENTES A HAIKUS FINALMENTE
PUBLICADOS SIN ELLAS EN EL JARRO DE FLORES
(1922)**

En el archivo gráfico, el dibujo a lápiz de color *Hormigas sobre un grillo muerto*¹⁵ tiene manuscrito a un lado el poema “En Liliput”, lo cual comprueba que Tablada practicó la composición del haikú de una manera integral. Es decir, como poeta-pintor experimentó el ejercicio de la creación iniciando el proceso de composición por cualquiera de las dos vías, la imagen o la letra. La manera en que integró finalmente cada pieza de su trabajo –complementando una u otra vía de composición, según el caso– pudo haber seguido desarrollos completos y sucesivos –es decir, primero acabó la imagen y luego compuso el poema o viceversa– o procesos dialécticos y simultáneos.

Figura 8. *Tres dibujos de frutas sobre charolas y dos bocetos.* Archivo José Juan Tablada.



¹⁵ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c4-16n.htm>.

Por otra parte, la pieza del archivo que se titula *Tres dibujos de frutas sobre charolas y dos bocetos*¹⁶ (ver figura 8) incluye lo que parecen ensayos de imágenes que podrían haber sido pensadas para dialogar con haikus.

Los haikus que finalmente aparecieron publicados fueron los siguientes:

Frutas

Sin amargura os cantará el poeta
Llevándose la mano a la cintura,
Oh frutas de mi dieta!

Guanábana

Los senos de su amada
El amante del trópico
Mira en tu pulpa blanca.

Naranja

Dale a mi sed
Dos áureas tazas
Llenas de miel!

Es de especial importancia notar que del haiku “Naranja”, la imagen del verso “dos áureas tazas” aparece en el dibujo al estar la fruta partida a la mitad.

Algo similar sucede con las imágenes *Zoológico del Calvario*,¹⁷ *Un mono*¹⁸ y *Dos monos*,¹⁹ las cuales dialogan con el haiku “Un mono” (ver figuras 9-11):

Un mono

El pequeño mono me mira...
¡Quisiera decirme
Algo que se le olvida!

¹⁶ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c4-16vn.htm>.

¹⁷ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c4-18n.htm>.

¹⁸ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c4-20n.htm>.

¹⁹ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c4-20vn.htm>.



Figura 9.
*Zoológico del
Calvario.* Archivo
José Juan Tablada.



Figura 10. *Un
mono.* Archivo
José Juan Tablada.



Figura 11. *Dos monos.*
Archivo José Juan Tablada.

De las tres imágenes, para mí resulta de especial importancia la primera, porque aparece dentro de un círculo, igual que las que pertenecen a *Un día... Poemas sintéticos*.²⁰ Estos casos son evidencia de que *Un día... Poemas sintéticos* y *El jarro de flores. Disociaciones líricas*²¹ son realmente “libros gemelos”, como el propio Tablada los llamó. El que *El jarro de flores* fuera finalmente ilustrado por los grabados de Adolfo Best-Maugard hizo surgir la teoría de que Tablada no alcanzó a completar todas las imágenes o que quizá prefirió que un pintor de renombre, como su amigo, lo hiciera, para que el volumen fuera mejor recibido por la crítica y el público.

²⁰ <http://www.tablada.unam.mx/poesia/undia/portada.htm>.

²¹ <http://www.tablada.unam.mx/poesia/jarro/tres.htm>.

**APOYO PARA ESCLARECER LAGUNAS
DE INFORMACIÓN EN DETERMINADOS PERIODOS
DE LA VIDA DE TABLADA Y DEL CONTEXTO
DE SU PRODUCCIÓN LITERARIA**

El primer ejemplo es la crisis por drogas que Tablada sufrió en el 1895, de la cual sólo se tenían noticias ambiguas, como la nota que Carlos Díaz Dufoo publicó el 15 de septiembre de 1895, en la *Revista Azul*. Las acuarelas que realizó en el Hospital de San Hipólito dan cuenta de esos días que, en otras partes de su legado textual, como son su *Diario* y los dos volúmenes de memorias, fueron silenciados parcial o totalmente (ver figuras 12-17).²²



Figura 12. *San Hipólito. Patio del jardín* (1895). Archivo José Juan Tablada.

²² Las imágenes se encuentran comentadas en los siguientes vínculos: <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-37vn.htm>, <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-40n.htm>, <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-41n.htm>, <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-40vn.htm>, <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-39n.htm>, <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-38vn.htm>.



Figura 13. *La silla de fuerza* (1895).
Archivo José Juan Tablada.



Figura 14. *La camisa de fuerza*
(1895). Archivo José Juan Tablada.



Figura 15. *La camisa de fuerza, San Hipólito* (1895). Archivo José Juan Tablada.



Figura 16. *Filiberto del Valle (El gallo)*. Archivo José Juan Tablada.



Figura 17. *Ricardo Morales, epiléptico* (1895). Archivo José Juan Tablada.

Sólo más tarde fue posible llegar a una pequeña noticia repetida con variaciones en periódicos, como *El Tiempo* o *La Voz de México*, que dice que se internó a consecuencia del abuso de la morfina –de manera voluntaria y siguiendo el consejo de sus amigos–, en el Hospital de San Hipólito, en el cual permanecería varias semanas para impedir que se inyectara.²³

Otro periodo oscuro de la vida de Tablada es el que inicia en agosto de 1914, fecha en que huye a Nueva York por haber colaborado con Victoriano Huerta, y se prolonga hasta octubre de 1918, año en que se reconcilia con el gobierno de Carranza, se casa con Nina Cabrera y zarpa, en La Habana, rumbo a Sudamérica en misión diplomática. Para este periodo es de singular importancia el recorte de

²³ Cfr. “En San Hipólito”, *El Tiempo* (11 de septiembre de 1895): 3. La noticia, que apareció con pequeñas variaciones en otros periódicos como *La Voz de México*, dice así: “D. José Juan Tablada, que se encontraba bastante enfermo a consecuencia del abuso de la morfina, decidió, de un modo enteramente espontáneo, y aconsejado por varios amigos, ponerse en curación formal. Con este fin, y por ser indispensable que se sujete al paciente a un tratamiento especial en que se le prive en absoluto de su libertad de acción para que prescindiera de las inyecciones, resignóse a permanecer algún tiempo en el hospital de dementes de San Hipólito, a donde fue conducido por personas que lo aprecian. Ocupa el joven Tablada un departamento especial, se le trata con toda clase de consideraciones y se tiene esperanza de que esté completamente curado dentro de algunas semanas”.

periódico *Old Bartholomew's Church* (ver imagen 18)²⁴ por la anotación que da cuenta de la convivencia de Tablada, en Nueva York, con José Torres Palomar (ca. 1873-1920), artista plástico autor de los kalogramas, especie de monogramas usados primordialmente para marcar objetos de uso personal. Tablada reseñó con entusiasmo el trabajo de Palomar con estos objetos artísticos en enero de 1914, cuando aún estaba en México.²⁵ El comentario manuscrito dice: “E 43th st. Aquí viví con Palomar en 1916, el laboratorio de perfumes; la única sopa de ajo, en el lujoso apartamento. Kalogramas murales, el cheque por el pollo asado, primeros versos ideográficos. El puñal, Talon rouge e [ilegible]”. Al testimonio de la frugalidad en el “lujoso apartamento”,



Figura 18. *Old Bartholomew's Church*. Archivo José Juan Tablada.



Figura 19. Kalograma de Anatole France. Archivo José Juan Tablada.

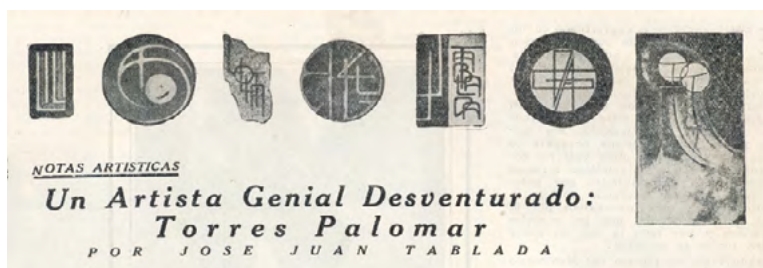
²⁴ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c4-17vn.htm>.

²⁵ Cfr. “Torres Palomar, orientalista kalogramático”, *El Mundo Ilustrado* (18 de enero de 1914): 8.



Figura 20. Kalograma de Tablada (Detalle de la portada de *Al sol y bajo la luna*).

Figura 21. Encabezado de la crónica luctuosa “Un artista genial desventurado: Torres Palomar”, con varios kalogramas. *El Universal Ilustrado* (10 de marzo de 1921): 25, 54.



se suma la noticia de que los “kalogramas murales” compartieron espacio con los poemas “El puñal” y “Talon rouge”, los cuales más tarde pasaron a formar parte de *Li po y otros poemas*. Esta noticia contribuye a considerar otros posibles antecedentes de este famoso libro, más allá de la carta-respuesta a Ramón López Velarde, tantas veces citada.

La curiosa coincidencia entre “caligrama” y “kalograma” ha tenido un doble efecto: por una parte, abre una grieta de recelo en la imagen de originalidad de Tablada, pues lo hace blanco de quienes supeditan su poesía ideográfica a los caligramas de Apollinaire; por otra, ya que Tablada reseñó los kalogramas de Torres Palomar, en enero de 1914, le devuelve parte del crédito perdido, pues Apollinaire sólo publicó “Lettre Océan” en *Les Soirées de Paris*, en junio de 1914. Tablada no pudo haber oído antes acerca de los caligramas como tales, pues el neologismo es atribuido a Apollinaire. No obstante, esto no descarta que haya conocido algo de la poesía visual futurista y de las polémicas entre cubistas y futuristas en París, a través de periódicos y revistas, pues se suele relegar esta posibilidad sin considerar cuán bien informados estaban los poetas hispanoamericanos de lo que sucedía en Europa, principalmente en Francia.

**LA IMPORTANCIA DE OBJETOS COMO LOS SELLOS
JAPONESES, LOS KALOGRAMAS Y LOS EXLIBRIS,
EN LA TRAYECTORIA DE TABLADA**

Como mencioné en el ensayo “José Juan Tablada: la escritura iluminada por la imagen”,²⁶ estos tres tipos de objetos están muy relacionados entre sí y confluyen en la práctica artística de Tablada. Estudioso de la cultura japonesa, el poeta estaba familiarizado con las estampas *ukiyo-e* y con la utilización de sellos personalizados por parte de los involucrados en su producción. Como lo explica e ilustra en su libro sobre el pintor Hiroshigué, en las estampas aparecían sellos y firmas de autores, grabadores y censores. Emulando en lo posible esta costumbre, Tablada utilizó en *Hiroshigué...*²⁷ un monograma y un sello semejante a los japoneses, el cual es muy parecido al kalograma que Torres Palomar hizo para él y que fue incluido en *Al sol y bajo la luna*. ¿Qué habrá surgido primero, el kalograma o el sello “japonés”? No lo sabemos. Lo que sí es un hecho es que Tablada utilizó el monograma en *Un día... poemas sintéticos* de manera similar a como lo hizo en *Hiroshigué...*, para dar un toque personal a las páginas, indicando autoría poética o editorial, e incluso lo incorporó como tema de la portada.²⁸ También lo usó para firmar acuarelas, como se puede ver en la



Figura 22. Sello “japonés” de Tablada.

²⁶ <http://www.tablada.unam.mx/prelim.htm>.

²⁷ <http://www.tablada.unam.mx/hiroshigue/index.htm>.

²⁸ <http://www.tablada.unam.mx/poesia/undia/portada.htm>. En la versión electrónica no se reproduce esta particularidad de cada una de las páginas. Se puede encontrar en la edición facsimilar: José Juan Tablada, *Un día... Poemas sintéticos* (México: Conaculta, 2008).



Figura 23. Kalograma de Tablada en *Al sol y bajo la luna* (1918).



Figura 24. *Exlibris* de Tablada.

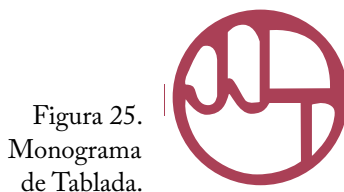


Figura 25.
Monograma
de Tablada.

pieza *Oncidium tigrinum*,²⁹ y a manera de *exlibris*, en algunos volúmenes de su biblioteca personal que ahora se encuentran dispersos en el acervo general de la Biblioteca Nacional de México. Por ello, es importante el *exlibris* que se encuentra documentado en el archivo gráfico bajo el título *Dos ex-libris*³⁰ (aunque en realidad se trata del mismo objeto, en diferentes etapas de su producción) y que, no en balde, tiene elementos orientales. Me detendré sobre él más adelante.

Los eventos puntuales que recientemente despertaron en mí la conciencia de que, a lo largo de ese proceso de anotación del archivo

²⁹ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/acuarel/notas/i21a.html>.

³⁰ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/tinta/notas/i26-t.html>.

gráfico y de todo el cd-rom, se había gestado una forma de lectura diferente, fueron dos: la lectura del libro: *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis* (2012), de N. Katherine Hayles, y el encuentro con un detalle de la portada de *Al sol y bajo la luna* (1918) de Tablada. Éste último es otro resultado de la cultura gráfica de Tablada, esta vez relacionada con la escritura pictográfica de los códices y los calendarios prehispánicos, que presentaban simbologías complejas, tan enigmáticas y atractivas como los jeroglíficos egipcios. En el Archivo General de la Nación consta que Tablada fue profesor de arqueología en el Museo Nacional, de 1906 a 1910, y varios dibujos de su archivo gráfico y anotaciones en su *Diario* son testimonio de sus actividades en esa línea, como *Dos máscaras prehispánicas*³¹ y *Catálogo de malacates*.³² En la portada de *Al sol y bajo la luna* (ver figura 26) se perciben claramente los pictogramas de ambos astros:



Figura 26. Portada de *Al sol y bajo la luna* (1918).



Figura 27. Detalle de la portada de *Al sol y bajo la luna* (1918).

³¹ <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-35n.htm>.

³² <http://www.tablada.unam.mx/archivovis/carpetas/notas/c5-28n.htm>.



Figura 28.
Exlibris
de Tablada,
ca. 1900.

Dentro del que representa a la luna está el tradicional conejo de la leyenda prehispánica, pero dentro del correspondiente al sol, yo veía una figura que me pareció enigmática aunque conocida (ver figura 28). ¿De dónde procedía? Mi memoria no alcanzaba a identificar en qué lugar la había visto. Me pareció similar a la silueta de un loto de la iconografía japonesa y esto me llevó a preguntarle a mi amigo Amaury García, japonista dedicado al estudio del *ukiyo-e*, si la reconocía. Concordó conmigo en que parecía un loto japonés, pero no identificaba qué era el pequeño objeto que sobresalía del lado derecho. Pasé algunos días con la duda viva, cuando por fin apareció la mencionada página *Dos ex-libris* del archivo gráfico de Tablada. Para comentar esta imagen, los integrantes del equipo de anotación de las piezas del archivo gráfico habíamos usado el libro *Ex libris mexicanos. Artistas del siglo XX* (2001), de Selva Hernández López y Mercurio López Casillas,³³ en el cual habíamos encontrado otro *ex-libris* de Tablada con la imagen del loto (ver figura 28). Fue entonces cuando me di cuenta de que muy posiblemente se trataba de la unión estilizada de un loto con una mazorca de maíz, imagen híbrida que remitía a la idea de la fraternidad cultural entre América y Oriente, o entre México y Japón. Entre los proyectos esbozados por Tablada estuvo escribir un libro de ensayos que se titularía *De aztecas*

³³ Selva Hernández López y Mercurio López Casillas, *Ex-libris mexicanos. Artistas del siglo XX* (México: Editorial RM, 2001).

y japoneses, el cual daría más cuerpo a las semejanzas que encontraba entre ambos pueblos, y que están dispersas en crónicas como “Los funerales de un noble”, recogida en *En el país del sol*,³⁴ o en el libro *Hiroshigué...*, en el capítulo sobre el “Meisho Yedo Hiakkei”.³⁵

Este súbito hallazgo, que tenía ahora un aspecto novedoso –pues en el proceso de anotación de 2003 no me percaté de la fusión lo-to-mazorca y de su posible significado cultural–, me decía que el proceso de anotación de las imágenes había construido en mi memoria un índice basado en ellas que estaba conectado con diversos episodios de la biografía de Tablada. Por ejemplo, el año de 1916 me trae a la mente el recorte de *Old Bartholomew Church* y, seguramente, si la iglesia aún existe y si algún día la llego a ver, recordaré a Tablada y sus poemas “El puñal” y “Talon rouge”, y a Torres Palomar y sus kalogramas. ¿Sería exagerado formular que para mí –siguiendo aproximadamente las formulaciones de Luz Aurora Pimentel– cualquier intento de relato biográfico de Tablada, escrito o por escribir, deviene en un iconotexto?³⁶ ¿Será que la presencia en mi memoria de las imágenes del archivo gráfico planteaba una serie cronológica ineludible al pensar en los episodios de la vida de Tablada?

El otro evento que mencioné es la lectura de *How We Think* (2011),³⁷ de N. Katherine Hayles, en específico el capítulo “How We Read”, en el cual se comparan y discuten tres modos de lectura: *close*, *hyper* y *machine reading*. El libro de Hayles se enfoca sobre lo que hoy se conoce como “humanidades digitales”, un campo de investigación que se encuentra en desarrollo y que aborda las prácticas humanísticas asociadas a técnicas computacionales, simbiosis con un alcance que rebasa el universo de lo impreso. En dicho campo, Hayles sitúa asuntos que van de las ediciones digitales de textos impresos a la investigación histórica que recrea, por ejemplo, ambientes arquitectónicos a través de técnicas de realidad virtual. En las huma-

³⁴ <http://www.tablada.unam.mx/paisol.html>.

³⁵ <http://www.tablada.unam.mx/hiroshigue/p123.htm>.

³⁶ Cfr. Luz Aurora Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías VI* (2003): 206-207.

³⁷ Katherine Hayles, *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2011), edición para Kindle.

nidades tradicionales la lectura está asociada al paradigma del *close reading*, que viene de los estudios literarios y que fue asumido por éstos como un perfil identitario centrado en el análisis minucioso de textos y no de contextos, es decir, en el examen de lo escrito y sus mecanismos, y no de su historia, filosofía, psicología, sociología, etc. Incluir objetos de estudio cuya identidad “literaria” era cuestionable, o para los cuales eran necesarias habilidades fuera del mundo estrictamente de lo textual, siempre encontraba resistencias. El *close reading* se convirtió entonces en una ideología, que también discriminó la producción fuera del mundo impreso, por ejemplo la digital. Paralelamente, el crecimiento de la producción literaria y la actualización de los diversos cánones agudizaron la crisis del *close reading* por la evidente imposibilidad de leer todo de esa manera detallada. Para aliviar un poco esta crisis han surgido propuestas alternativas como la del *distant reading*, de Franco Moretti, también comentada por Hayles, que señala la distancia y la mediación (la consideración del conocimiento de obras a través de aproximaciones parciales o de investigaciones de otros lectores) como bases para tener perspectivas más amplias del desarrollo de una “literatura mundial”. La propuesta de Moretti me recuerda otra muy interesante de Pierre Bayard, en su jocoserio libro *Comment parler des livres que l'on n'a pas lu* (2007),³⁸ en el que se señalan los prejuicios exagerados contra las lecturas incidentales o parciales y problemas reales en los resultados del ejercicio de la lectura, como son la caducidad de la memoria y los errores en la propia lectura y en su interpretación. Por ello, el capítulo “Maneras de no leer” se subdivide en 4 partes: los libros que no conocemos, los libros que hojeamos, los libros de los que oímos hablar y los libros que olvidamos.³⁹ Ya Borges habló de las virtudes de los resúmenes de libros –e incluso escribió algunos de libros inexistentes para sus relatos–, y Macedonio Fernández teorizó sobre el “lector salteado”.

Para comentar el *hyper reading* Hayles cita, entre otros, a James Sosnoski quien, en 1999, la definió como: “un tipo de lectura enfo-

³⁸ Aunque se cita el título original, hay que aclarar que se ha consultado la traducción al portugués: Bayard Pierre, *Como falar dos livros que não lemos?*, trad. de Rejane Janowitzter (Río de Janeiro: Objetiva, 2007).

³⁹ Cfr. *ibid.*, 21-68.

cada en el lector y basada en la pantalla y en la lectura apoyada por la computadora”.⁴⁰ En ella se incluyen: el uso de buscadores como Google, el filtrado mediante palabras clave, el *skimming* o *scanning* (lectura rápida que se fija en las ideas principales de un texto, supuestamente localizadas en las primeras oraciones de cada párrafo o en los párrafos iniciales y finales), el salto por hiperligas, la copia de fragmentos o imágenes, la búsqueda de texto en páginas, etc. Existe evidencia fuerte, comenta Hayles, de que este tipo de lectura difiere notablemente del *close reading* o, jugando con el término, *closed reading*. Por otra parte, también señala que hay mucha controversia acerca de esta nueva lectura como contraria a la concentración y la memoria, asunto abordado de manera impactante en el libro *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains* (2010)⁴¹ de Nicholas Carr. Al respecto, Hayles se mantiene a la expectativa cuestionando la “amenaza” denunciada por Carr, revelando el sesgo de algunas de sus interpretaciones de pruebas hechas mediante resonancias magnéticas del cerebro y advirtiendo que es demasiado temprano para juzgar sumariamente el *hyper reading*.

En el caso del *machine reading*, Hayles señala su superioridad sobre el inevitable error o sobre el sesgo de interpretación que trae la lectura realizada por seres humanos. La idea tras el *machine reading* es la automatización que produce, vía computadora, mapas textuales, estadísticas e incluso montajes y otro tipo de manipulaciones, especialmente sobre grandes masas de texto. Hayles sitúa la legitimidad de este tipo de lectura, en principio no-humana, como un “paso adelante” de la supuesta situación extrema del *distant reading*, en la cual se obtiene información de textos sin acudir a ellos directamente ni siquiera en una proporción mínima. Esto me recordó, desde luego, los CD de las crónicas tabladianas, como un ejemplo simple: una base de datos es una lectura de máquina capaz de producir

⁴⁰ James Sosnoski, “Hyper-Readings and Their Reading Engines”, en *Passions, Pedagogies, and Twenty-First Century Technologies*, ed. de Gail E. Hawisher y Cynthia L. Selfe (Logan, Utah: Utah State University Press / National Council of Teachers of English, 1999), 161-177, citado en Hayles, *How We Think*. La traducción es propia.

⁴¹ Nicholas Carr, *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains* (Londres: Atlantic Books, 2010), edición para Kindle.

índices determinados por elecciones específicas. Una versión más sofisticada del *machine reading* la podríamos encontrar en el sistema de lectura Poesía Densa, desarrollado por Diego Bonilla. En breve, este sistema tendrá una segunda versión, con un índice tradicional, útil para leer el corpus de la obra poética de Tablada de una manera ordenada (por libros y capítulos), y otro índice por palabras, que ayudará a sopesar de una mejor manera el vocabulario contenido en dicho corpus.

Para concluir, quiero mencionar que, a partir de la construcción del sitio de Internet José Juan Tablada: letra e imagen (<http://www.tablada.unam.mx/>), y de la publicación del correspondiente CD-ROM, han aparecido varios estudios en torno a la obra del poeta que tocan su trayectoria en el universo visual, como es el caso de *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, de Seiko Ota (2014),⁴² que aprovechó ampliamente sus imágenes y algunas de las reflexiones que las acompañan; o el “Prólogo” a la antología *José Juan Tablada*, del historiador Antonio Saborit (2008),⁴³ en el que la imagen “Old Barthomomew’s Church” juega un papel importante para establecer el contacto de Tablada con Marius de Zayas y José Torres Palomar. Sin duda, este relato de mi experiencia con el surgimiento de una hiperlectura sobre la vida y la obra de Tablada podría dialogar con las experiencias de quienes han producido estas investigaciones. En el Instituto de Investigaciones Filológicas, donde se encuentra su archivo gráfico, recibimos en promedio entre tres y cuatro peticiones por año para utilizar las imágenes que ahí se exhibieron públicamente por primera vez. Quizá lo más estimulante y sorprendente de la experiencia personal que acabo de relatar sea la confirmación de que la práctica construye las bases de la teoría: el *hyper reading* y el *machine reading* no habían aún llegado a nuestros oídos como conceptos, aunque en la práctica los estábamos llevando a cabo al ejercitar modalidades de lectura y escritura muy cercanas a ellos sin darnos cuenta. La puerta de entrada para hacer consciente esta ex-

⁴² Seiko Ota, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo* (México: FCE, 2014).

⁴³ José Juan Tablada, *José Juan Tablada*, selec. y pról. de Antonio Saborit, Los Imprescindibles (México: Ediciones Cal y Arena, 2008).

perencia fueron las modificaciones en la estructura de la memoria que se hicieron patentes en el proceso de recordación y que hoy dan un ejemplo de que las humanidades digitales tienen un futuro más allá del libro y del papel, pero con ellos siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- Bayard, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?*. Traducción de Rejane Janowitz. Río de Janeiro: Objetiva, 2007.
- Carr, Nicholas. *The Shallows: What the Internet is Doing to Our Brains*. Londres: Atlantic Books, 2010. Edición para Kindle.
- Hayles, Katherine. *How We Think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2011. Edición para Kindle.
- Hernández López, Selva y Mercurio López Casillas. *Ex-libris mexicanos. Artistas del siglo XX*. México: Editorial RM, 2001.
- José Juan Tablada. *Letra e imagen*. Sitio coordinado por Rodolfo Mata. <http://www.tablada.unam.mx/>.
- Ota, Seiko. *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías IV* (2003): 205-215.
- “En San Hipólito”. *El Tiempo* (11 de septiembre de 1895).
- Sosnoski, James. “Hyper-Readings and Their Reading Engines”. En *Passions, Pedagogies, and Twenty-First Century Technologies*, edición de Gail E. Hawisher y Cynthia L. Selfe, 161-177. Logan, Utah: Utah State University Press / National Council of Teachers of English, 1999.
- Tablada, José Juan. “Torres Palomar, orientalista kalogramático”. *El Mundo Ilustrado* (18 de enero de 1914).
- _____. *Al sol y bajo la luna*. Nota preliminar de Leopoldo Lugones y portada de Jorge Enciso, kalograma de Torres Palomar. París y México: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1918.
- _____. *La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas (1920-1936)*. Vol. 1, *Crónica general de José Juan Tablada*. Coordinación de Ro-

dolfo Mata Sandoval, estudio preliminar de Esther Hernández Palacios. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, / Cenedic, Universidad de Colima / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1997. CD-ROM (725 crónicas publicadas en diferentes diarios).

_____. *México de día y de noche. Crónicas mexicanas (1928-1944)*. Vol. 2, *Crónica general de José Juan Tablada*. Coordinación de Rodolfo Mata Sandoval, estudio preliminar de Pilar Mandujano Jacobo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios / Cenedic, Universidad de Colima / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1997. CD-ROM (395 crónicas publicadas en diferentes diarios).

_____. *José Juan Tablada: letra e imagen (poesía, prosa, obra gráfica y varia documental)*. Coordinación de Rodolfo Mata. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2003. CD-ROM.

_____. *José Juan Tablada*. Selección y prólogo de Antonio Saborit. México: Ediciones Cal y Arena, 2008.

QUINTA PARTE

RUPTURA VISUAL E INNOVACIÓN
EN LA COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA
DE LA NARRATIVA MEXICANA (1960-1980)

María José Ramos de Hoyos

Dirección de Estudios Históricos

Instituto Nacional de Antropología e Historia

De una revisión a ojo de pájaro de los libros publicados en México en las décadas de los años sesenta y setenta, se observa cómo la ruptura visual es una constante de época, aunque varían enormemente sus manifestaciones. Es decir que con frecuencia la composición tipográfica –las decisiones en torno a la presentación material final de los textos– difieren de las consideradas “normales” por el uso corriente de aquel entonces, y de hecho siguen siendo originales para los criterios actuales.

Esto, sin embargo, no se trataba simplemente de una audacia o un divertimento, tampoco de un mero adorno. Como se ha terminado por aceptar cada vez más en los estudios literarios, la composición tipográfica no es ni transparente ni contingente y mucho menos neutral; al igual que el contenido de los textos y la forma del lenguaje utilizada en ellos, la forma física y visual con la que éstos se presentan contribuye de manera determinante a construir su sentido. Muchos escritores en esa época hicieron uso consciente de la composición tipográfica como recurso literario, logrando incrementar el potencial expresivo y el valor estético de sus escritos.

Las decisiones en torno a la composición tipográfica de los textos –elección de los tipos de letra, composición y disposición de cada uno de los componentes, inclusión de otros elementos además de texto, uso de los blancos, calidad del papel, etc.– están investidas de una función expresiva, ya no sólo verbal, sino visual y material,

que a pesar de ello resulta igualmente trascendente al momento de leer, disfrutar e interpretar los contenidos escritos. En sus clásicos estudios sobre la materialidad de los textos, el profesor emérito de Bibliografía y Crítica textual de la Universidad de Oxford, Don McKenzie, ha comprobado que

organizados por diferentes intenciones e intervenciones (las del autor, el copista, el librero editor, el maestro impresor, los componedores o los correctores), estos dispositivos [la *mise en page*, la división del texto, las convenciones tipográficas, la puntuación] pretenden cualificar el texto, determinar la recepción, controlar la comprensión. Guiando el inconsciente del lector o del oyente, ellos dirigen, en parte al menos, la tarea de interpretación y apropiación del escrito.¹

Así pues, la composición tipográfica, definida por Robert Bringhurst como “el arte de dotar al lenguaje de una forma visual duradera y por tanto de una existencia independiente”,² no sólo cumple la función de hacer un texto visible y legible, también ayuda a convertirlo en un mensaje significativo.

La ruptura visual a la que se hace referencia aquí se puede encontrar en las publicaciones de varias editoriales mexicanas del momento, entre ellas Ediciones Era, Siglo XXI Editores y el Fondo de Cultura Económica; sin embargo, es en el catálogo de la primera época de Joaquín Mortiz (1962-1983) en el que se concentran más ejemplos. Como se sabe, esta editorial, fundada por Joaquín Díez-Canedo, rápidamente se convirtió en una de las más importantes e innovadoras de la época, asociada “a autores de prestigio, diseño moderno, ediciones cuidadas y precios accesibles”.³ En efecto, el diseño de sus publicaciones era moderno en muchos sentidos, incluyendo el que aquí

¹ Roger Chartier, prólogo a *Bibliografía y sociología de los textos* de Donald Francis McKenzie, trad. de Fernando Bouza (Madrid: Akal, 2005), 7-8.

² Robert Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico. Versión 4.0*, trad. de Marga Averbach y Cristóbal Henestrosa (México: FCE / Librería, 2014), 19.

³ Aurora Díez-Canedo, “Joaquín Mortiz. Un canon para la literatura mexicana del siglo xx”, en *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, vol. 1, *En torno a la Constitución de Cádiz, ciudadanos, prensa y escritura*, dir. de Raquel Macciuci, ed. de Natalia Corbellini (La Plata: UDLP, 2011), 7, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2791/ev.2791.pdf.

interesa. Entre los aproximadamente 300 títulos que conforman sus tres colecciones de textos narrativos –Novelistas Contemporáneos, Nueva Narrativa Hispánica y la Serie del Volador– hay más de cincuenta libros con una composición tipográfica distinta a la que el lector está acostumbrado, y cada uno de ellos con características únicas. Los entonces jóvenes Jorge Aguilar Mora, José Agustín, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Ulalume González de León, Vicente Leñero, Augusto Monterroso, José Emilio Pacheco y Gustavo Sainz son algunos de los autores de este conjunto de obras.

A veces la ruptura ocurre en pocos componentes del libro, otras está presente en la mayoría de sus partes. Hay cambios en el tipo o el tamaño de letra, en la dimensión, disposición o división de los párrafos, las líneas o los márgenes, en la forma de los bloques que agrupan las palabras, en la dirección de las letras, en el idioma empleado. Los textos incluyen de manera inusual otros textos, que imitan –o parodian– diversos géneros literarios o discursos culturales (apuntes, guiones, libretos, epitafios, tarjetas de presentación, itinerarios, boletos, recetas, consignas, guías, periódicos, fichas, testimonios, anuncios, avisos, canciones, acotaciones, cuestionarios, documentos oficiales, mapas). Sus páginas, además de palabras, incluyen también signos, códigos, símbolos, fórmulas, partituras, cuentas, ilustraciones, fotografías, portadas a mitad del texto, diagramas, tablas, cuadros sinópticos. Se hace un uso muy particular de los espacios y los blancos, y en ocasiones también aparecen bloques negros. Se observa el empleo recurrente, excesivo o exclusivo de algunos signos de puntuación o se utilizan marcas tipográficas inusuales –plecas, diagonales, líneas, asteriscos, flechas, corchetes, tachaduras, etc.–; asimismo hay enumeraciones, viñetas, uso o desuso de mayúsculas, notas. Sin olvidar todo elemento visual que ayude a resaltar diversos recursos literarios que generalmente perturban al lector, como la puesta en abismo, la metaficción o la intertextualidad, frecuentes en estas narraciones.

La lista de las diferentes formas que adopta la transgresión de las convenciones en la composición tipográfica a lo largo de las dos décadas que comprende este estudio, parece interminable. Además de su cantidad y su diversidad, este fenómeno resulta aún más sorprendente si se toman en cuenta, primero, las relativas limitaciones técnicas de la producción editorial disponibles en México cuando

estos textos se publicaron; segundo, que también en otros países de Hispanoamérica estaban surgiendo experimentos literarios semejantes —qué mejores ejemplos que algunos libros de Julio Cortázar: *Rayuela* (1963), *62 Modelo para armar* (1968), *Último round* (1969) y el *Libro de Manuel* (1973); o bien, *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos o *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig—; y tercero, que aparecen en textos narrativos, cuyo discurso suele ser más lineal y menos libre que el de la poesía.

Las vanguardias históricas en Europa y en Hispanoamérica ya habían dado numerosos ejemplos de rupturas visuales, de juegos con la presentación de los textos. Por supuesto, los más conocidos son las del género poético, pues resultan más evidentes.⁴ Sin embargo, igualmente en el género narrativo se pueden encontrar distintas intervenciones en la composición tipográfica, irrupciones visuales que entran en relación directa con el contenido de los textos.

En su libro sobre las estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, *Autofagia y narración*, Yanna Hadatty Mora menciona varias narraciones que utilizan recursos visuales de esta naturaleza: “Así ocurre con el formato que simula un periódico en la introducción de los relatos *Bras, Bexiga e Barra Funda* (1927) de Antônio de Alcântara Machado, con el menú de la víspera en ‘El café de nadie’ (1927) de Arqueles Vela, con el triángulo isósceles del cabalístico ‘Abracadabra’ cerrando el cuento ‘Brujería primera’ (1926) de Pablo Palacio o con la figura de un rayo cayendo en medio de la novela *Mio Cid Campeador* (1929) de Vicente Huidobro”.⁵ La lista

⁴ Llama la atención que en 1967 Joaquín Mortiz publicó un volumen de la poesía de Guillaume Apollinaire, traducida por Agustí Bartra y con ilustraciones de Juan Soriano; las versiones de los caligramas aquí incluidos “reproducen fielmente la disposición de los textos originales”, Joaquín Mortiz, *Catálogo general* (México: Joaquín Mortiz, 1981), 63. Este volumen forma parte de una colección significativamente titulada Los Nuevos Clásicos, la cual sólo incluyó un libro más: Ezra Pound, *Cantares completos*, trad. de José Vázquez Amaral (México: Joaquín Mortiz, 1975); se trata de otro gran ejemplo de ruptura visual vanguardista en poesía. El interés de esta editorial por las vanguardias históricas también se vio reflejado en la publicación de autores como André Bretón y Samuel Beckett o en Stefan Bacui, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1974).

⁵ Yanna Hadatty Mora, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2003), 40.

de ejemplos en la narrativa de vanguardia podría seguir ampliándose.

Pero más adelante, el movimiento artístico posvanguardista que con más fuerza exploró en específico la ruptura visual y que tuvo mayor repercusión a este respecto a nivel internacional fue el de la poesía concreta brasileña, lanzada oficialmente en 1956. En su presentación a una antología de esta poesía escrita-sonora-visual, Gonzalo Aguilar aclara que

Enfatizando la dimensión semántica, los brasileños [...] se propusieron, incluso desde los inicios del movimiento, la posibilidad de una intervención poética de tipo participante o “comprometido”, donde los contenidos estuviesen indisolublemente ligados a una forma revolucionaria. Desde el punto de vista del lenguaje, la poesía concreta enfatizaba lo analógico-ideográfico en oposición al discurso lógico tradicional.⁶

Bajo el influjo de la poesía concreta y otros movimientos posvanguardistas, como Fluxus, por ejemplo, el escritor y teórico de arte mexicano, nacionalizado holandés, Ulises Carrión (Veracruz, 1941 - Ámsterdam, 1989) redactó un escrito programático que ayuda a entender –porque los refleja claramente– el espíritu de la época y las ideas que entonces circulaban sobre la importancia de la materialidad de los textos. Se titula “El arte nuevo de hacer libros”, en alusión a “El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”, el polémico texto de Lope de Vega, publicado en 1609. Además de ser casi homólogos, ambos escritos tienen en común la forma de manifiesto en defensa de una poética distinta, adecuada a las nuevas circunstancias de su época.

Fechaado en Ámsterdam en 1974, “El arte nuevo de hacer libros” de Carrión apareció por primera vez completo en la revista *Plural*, en febrero de 1975. Hay que aclarar que, para entonces, él llevaba ya

⁶ Gonzalo Aguilar, presentación a *Galaxia concreta* de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, ed. de Gonzalo Aguilar (México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999), 7. La difusión de este movimiento en México se debe, en parte, a que en 1966 Mathias Goeritz organizó la exposición Poesía Concreta Internacional en la Galería Universitaria Aristos de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM; el cartel de la exposición fue diseñado por Vicente Rojo.

diez años viviendo en Europa, alejado del ámbito cultural mexicano en el que se dio a conocer por sus colaboraciones en revistas y suplementos literarios, así como por sus libros *La muerte de Miss O* (Ediciones Era, 1966) y *De Alemania* (Joaquín Mortiz, 1970).⁷ Su trayectoria creativa cambió drásticamente de rumbo en esos años de transición, sobre todo al entrar en contacto con la esfera internacional de la teoría y el arte de posguerra, estímulos que Carrión asimiló y aprovechó para crear un programa propio dedicado a cultivar y promover una serie de manifestaciones artísticas experimentales, la mayor parte de ellas relacionadas con la poesía (o mejor dicho, anti-poesía), la obra-libro (*bookwork*) y el arte correo.

El consciente y propositivo distanciamiento de la literatura convencional que defendía y asumía Carrión interesó a Octavio Paz de tal manera que incluyó muestras de su obra y el diálogo teórico que ambos entablaron, en dos números de 1973 de la revista *Plural* dirigida por él, y en otra edición, dos años después, publicó “El arte nuevo de hacer libros”.⁸ No casualmente, este último texto apreció acompañando de muestras gráficas de varios artistas visuales que en esos años exploraban las posibilidades de la escritura y el lenguaje gráfico en distintos soportes, entre ellos los franceses Jean-François Bory y Robert Massin, la argentina Mirtha Desmisache, la estadounidense Lee Lozano y el japonés On Kawara. Pero la propuesta visual más destacada en esa publicación del texto de Carrión es la de los *Discos visuales* que Paz, junto con Vicente Rojo, habían hecho algunos años antes, en 1968.⁹

⁷ En ellos no aparecen elementos de ruptura visual, salvo mínimos elementos.

⁸ Ulises Carrión, “Textos y poemas”, *Plural*, núm. 16 (enero de 1973): 31-33; “Correspondencia” y “Conjugaciones o historias de amor”, *Plural*, núm. 20 (mayo de 1973): 15-17; “El arte nuevo de hacer libros”, *Plural*, núm. 41 (febrero de 1975): 33-38. Una edición reciente de “El arte nuevo de hacer libros” se encuentra en *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*, ed. de Juan J. Agius, trad. de Heriberto Yépez (México: Conaculta / Tumbona, 2012), 33-61. En adelante se cita la edición de *Plural*.

⁹ Como el propio Vicente Rojo aclaró en la conversación que sostuvo con Helena Dunsmoor, de todos los proyectos en los que él y Octavio Paz colaboraron, éste fue el único en el que el trabajo de ambos fue paralelo, en el sentido de que los dos intervinieron en él como artistas, pues si bien la idea y los poemas fueron del escritor, toda la parte visual, la visión plástica, quedó a criterio del diseñador, “Conversación con Vicente Rojo. Las bús-

Se trata de una serie de cuatro discos dobles: el inferior con palabras escritas y el superior (superpuesto al primero) con aberturas por donde se leen estas palabras que componen el poema; conforme se giran los discos, van apareciendo diferentes fragmentos del texto.¹⁰ Paz, consciente de que los *Discos visuales* tenían que ver con los experimentos de la poesía concreta, aclara en la carta que le escribe desde Nueva Delhi (el 6 de marzo de 1968) a Rojo describiéndole su idea e invitándolo a colaborar en ella:

No obstante, mi proyecto introduce un elemento de movimiento que la poesía concreta generalmente no tiene; al mismo tiempo, evita caer en la imagen surrealista. [...] Otra característica que los distingue tanto de la poesía concreta y del surrealismo como del cine: la intervención, así sea mínima, del lector. Para leer, el lector tiene que poner en movimiento un aparato muy simple, un verdadero juguete.¹¹

El movimiento sugerido en los discos se rescata sólo parcialmente en la publicación de *Plural*, en la que aparecen, en páginas consecutivas, tres posiciones distintas del disco titulado *IV Aspa*. Sin embar-

quedas paralelas”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 124 (febrero de 1975): 52-56. En el caso de *Blanco* (México: Joaquín Mortiz, 1967), el poeta mandó a Joaquín Mortiz el original con un esquema exacto que Rojo y Joaquín Díez-Canedo interpretaron tipográficamente; lo mismo para los *Topoemas*, publicados primero en la *Revista de la Universidad de México*, núm. 10 (junio de 1968), y luego por Ediciones Era (1971), Paz dio instrucciones muy precisas sobre cómo quería que fuera la disposición del texto y Rojo realizó, más que otra cosa, un trabajo de ajuste tipográfico. En cambio, el proyecto, la propuesta editorial y la solución al “problema tipográfico” de *Marcel Duchamp: Libro maleta* (México: Ediciones Era, 1968) fue de Vicente Rojo, quien ideó una caja-maleta con varios elementos incluidos, a la manera de la que creó Duchamp.

¹⁰ La aplicación gratuita para iPad del poema *Blanco* de Octavio Paz, realizada en 2011 por Conaculta en colaboración con el Fondo de Cultura Económica y otras instituciones, incluye en su “Galería” los *Discos visuales* y permite que el usuario manipule (gire) los discos para leer los diferentes fragmentos de los poemas. Un experimento posterior de Octavio Paz relacionado con los *Discos visuales* es *3 Notations / 3 Rotations*, realizado en colaboración con el artista gráfico Toshihiro Katayama (Cambridge, Mass.: Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, 1974). Se pueden ver algunas imágenes que reproducen esta obra en <http://www.robertgardner.net/3-notationsrotations-an-experiment-in-concrete-poetry-by-octavio-paz/>.

¹¹ La carta se reproduce en Vicente Rojo, *Alas de papel* (México: El Colegio Nacional / Ediciones Era, 2005), 29.

go, antes que estos poemas-objeto, el proyecto de Paz que más se acerca a lo que Carrión describe en su texto –y que seguramente no acompaña a “El arte nuevo de hacer libros” debido a sus dimensiones y a la imposibilidad de reproducir el efecto buscado– es la primera edición de su poema *Blanco* (Joaquín Mortiz, 1967), éste sí un libro propiamente dicho, en el que el poema debe leerse, según el propio Paz, “como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce”; es decir, un libro en el que la tipografía y la encuadernación quieren subrayar “no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura”.¹²

En “El arte nuevo de hacer libros” Carrión defiende justamente la idea de que los libros no son un simple soporte de palabras, sino una secuencia autónoma de espacios y de tiempos. A diferencia del “viejo arte”, que ignora este hecho, aquel que Carrión llama “nuevo” aprovecha, incorpora y asimila la naturaleza secuencial del libro, que ahora “puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos”.¹³ Enfatizando aún más el aspecto material y físico de los libros como parte sustancial de su expresividad, afirma: “En el arte viejo el escritor se cree inocente del libro real. Él escribe el texto. El resto lo hacen los lacayos, los artesanos, los obreros, los otros. En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero”.¹⁴ Ahí radica, en su opinión, la diferencia entre un escritor convencional y el nuevo: mientras que uno sólo escribe textos, el otro hace libros.

Lejos estoy de afirmar que lo que ocurría en el México de ese tiempo era el “arte nuevo” del que hablaba Carrión. Aunque, como se ha visto, la forma física de las narraciones fue en muchos casos

¹² Octavio Paz, notas a la edición del poema en *Ladera Este (1962-1968)* (México: Joaquín Mortiz, 1969).

¹³ Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, 33.

¹⁴ *Ibid.*

innovadora y original, desde la perspectiva de Carrión, desencantado del estatismo de la literatura como medio de comunicación, todavía se trataba de libros en los que no pasaba nada, libros aburridos que hacían cara de no serlo.

No obstante, se pueden hacer dos afirmaciones al respecto. La primera, que se trata de un momento en México cuando se estaba cerrando la distancia entre los autores y los otros colaboradores en el proceso de publicación de sus textos (principalmente los editores, los diseñadores y, a través de ellos, los impresores). Ahí está como muestra, un tanto lúdica, lo que José Emilio Pacheco llegó a afirmar sobre Vicente Rojo: “Ha hecho las portadas de casi todos mis libros, o más bien he escrito todos mis libros para que él haga las portadas”.¹⁵ Ciertamente, por medio de su trabajo gráfico en Ediciones Era, su colaboración en otras editoriales (como el Fondo de Cultura Económica, Joaquín Mortiz y la UNAM), su labor en el campo de la difusión cultural y, por supuesto, su producción artística, Rojo contribuyó ampliamente a formar “la base visual y material de la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo xx”.¹⁶ Pero ni él ni muchas otras figuras sumamente relevantes para el impulso de la cultura en esa época —incluidos varios de los escritores de la generación de Medio Siglo, representativos de la ruptura visual aquí tratada— actuaron solos, sino formando parte de una activa red social que se movía en los mismos circuitos y espacios privilegiados de libertad creativa y de expresión: por ejemplo, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, la Casa del Lago, el Centro Mexicano de Escritores, las editoriales mencionadas y una serie de publicaciones periódicas trascendentales tanto por su calidad como por su naturaleza innovadora, abierta y plural: *México en la Cultura* (1949-1962), *La Cultura en México* (1962-), *Revista de la Universidad de México*, *Revista de Bellas Artes*,

¹⁵ En *Vicente Rojo. Diseño gráfico*, 3a. ed., pról. de Carlos Monsiváis y epílogo de David Huerta (México: El Colegio Nacional / Universidad de las Américas Puebla / Ediciones Era, 2007), 52.

¹⁶ Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza, “Escrito / Pintado. Vicente Rojo como agente múltiple”, en *Vicente Rojo. Escrito / Pintado* [catálogo de la exposición homónima que tuvo lugar en el MUAC, de mayo a septiembre de 2015] (México: MUAC, UNAM, 2015), 14.

Revista Mexicana de Literatura, La Palabra y el Hombre, Plural, Vuelta, y las más independientes *Cuadernos del Viento, El Corno Emplumado, S.nob* y *Pájaro Cascabel*. La innovación, la crítica, la diversidad y el intercambio creativo e intelectual fueron los denominadores comunes de todos estos proyectos, en cuyas producciones se materializaba el espíritu de la época.

Así que no es que los escritores de pronto se hubieran puesto a elaborar por sí mismos sus propios libros, pero sí entablaron una más estrecha comunicación entre ellos y sobre todo también con sus editores y diseñadores, una que implicaba la comprensión mutua. Los autores que se han mencionado como ejemplo tuvieron la enorme fortuna de trabajar con Joaquín Díez-Canedo, quien seguramente, con su inigualable visión, su apertura y su enorme experiencia editorial, fue fundamental para poder llevar a la práctica las ideas que ellos le proponían. De él contó su hija Aurora Díez-Canedo:

Era un editor que intervenía en cada uno de los pasos de la edición; leía los manuscritos que le llevaban; corregía pruebas. En su mesa de trabajo tenía instrumentos propios del oficio: una guillotina, su invariable tipómetro, muestras de papel, muestrarios de tipos de imprenta, tijeras para cortar papel, entre otras cosas, con los que constantemente diseñaba y media las cajas, marcaba los espaciados, ajustaba líneas y lomos. En un principio, los libros se componían en imprenta de linotipo y él pasaba diario, antes de llegar a las oficinas de la editorial, a las dos imprentas con las que generalmente trabajaba para supervisar el avance de sus libros.¹⁷

No es difícil imaginar, entonces, a cualquiera de estos escritores discutiendo con él u otros colaboradores de la editorial sobre el aspecto final que le gustaría que tuviera su texto, o eligiendo entre las alternativas que le planteaban para ello.

La segunda afirmación que es posible hacer respecto al texto de Ulises Carrión en relación con el contexto literario mexicano, tiene que ver justamente con las decisiones de los autores. Un análisis serio de muchas (no todas) de las obras narrativas en las que aparece la

¹⁷ Díez-Canedo, "Joaquín Mortiz", 7.

ruptura visual permite afirmar que en esas “poéticas materiales”, como las ha definido Roberto Cruz Arzabal,¹⁸ los autores juegan deliberadamente con la composición tipográfica de sus textos. Y ese era justamente el requisito fundamental que exigía Carrión en el nuevo arte de hacer libros: que el “espacio real, físico” sobre el que aparecían los textos se usara “de un modo más intencionado, más evidente, más profundo”.¹⁹ Puede argumentarse que algunos autores mexicanos lo estaban llevando a cabo en esas décadas, a pesar de tratarse de textos de prosa y no de poesía.

Las obras hablan por sí mismas. Por falta de espacio, sólo se menciona aquí rápidamente cinco ejemplos, y todos son novelas publicadas por Joaquín Mortiz, excepto una de Ediciones Era.

En *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, los elementos visuales entran en complicidad precisa con el contenido del texto. Me refiero al grabado de la amputación de un miembro humano que aparece en cuatro páginas del libro, un aviso sobre cómo hacer incisiones en el cuerpo humano, el carácter chino que representa el número seis, las menciones a una estrella de mar y a la pintura de Tiziano *Amor sacro y amor profano*, y, sobre todo, la fotografía de la tortura china mencionada antes de múltiples formas y que sólo aparece físicamente hacia la página 141 –con baja resolución y en posición horizontal, por lo que el lector se ve obligado a mover físicamente el libro y observar con atención para poder entender la imagen.²⁰

También en *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo, lo verbal y lo visual conviven simbióticamente. Sin embargo, en este caso

¹⁸ Roberto Cruz Arzabal, “Poéticas materiales y edición independiente”, *Tierra Adentro*, <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/poeticas-materiales-y-edicion-independiente/>.

¹⁹ Carrión, “El nuevo arte de hacer libros”, 34.

²⁰ Con estas palabras el mismo Elizondo defendió, en referencia a la poesía, lo que en muchos sentidos él había logrado, años antes, en su narrativa: “Creo sinceramente que si alguna forma poética ha cobrado el máximo grado de universalidad asequible a la poesía, esa forma ha sido la que se concreta en el intento de conseguir para la poesía de nuestro tiempo la señal y el signo, la forma y la idea, el símbolo y la imagen poética en una expresión racional, comprensible, visible y legible a la vez”, en “Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta” [1978], en *Pasado Anterior* (México: FCE, 2007), 226.

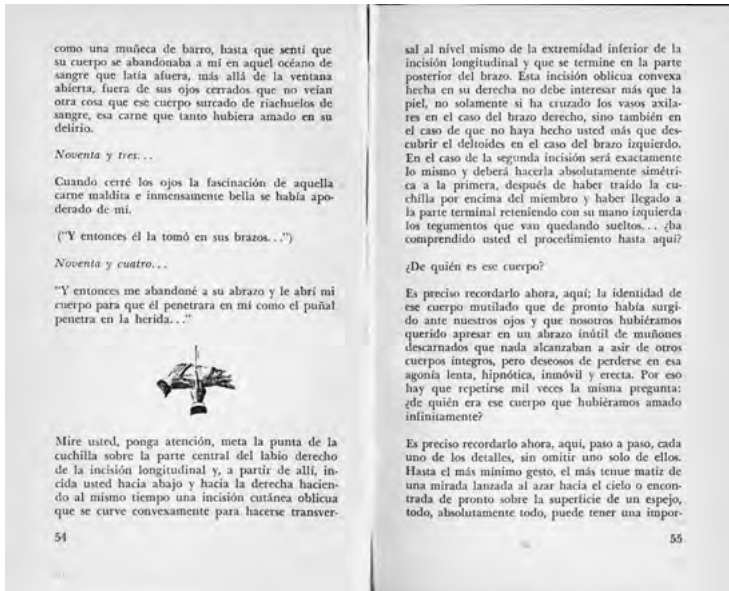


Figura 1. Salvador Elizondo, *Farabeuf* (México: Joaquín Mortiz, 1965), 54-55.

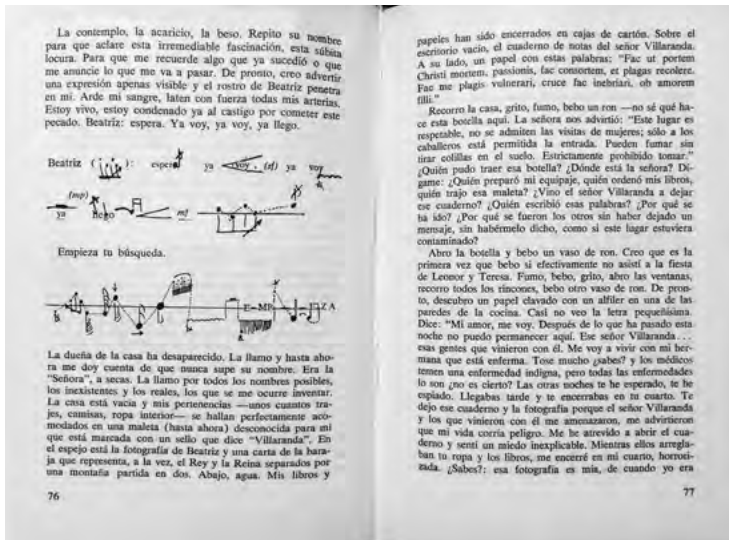


Figura 2. Juan Vicente Melo, *La obsesión nocturna* (México: Ediciones Era, 1969), 76-77.

las cuatro grafías musicales de Mario Lavista irrumpen sorpresivamente a mitad de la novela, en momentos muy específicos de la narración. Por ejemplo, la que aquí se reproduce entra justo cuando el protagonista comienza a buscar a Beatriz, “que representa el cielo primordial, la posibilidad de recuperar el sueño que uno desea soñar por voluntad propia”.²¹

Cadáver lleno de mundo, de Jorge Aguilar Mora, igualmente tiene varios gráficos; aquí no se separan del texto, sino que se insertan en él, es decir, se presentan con las letras envolviéndolos. Además, hay un sinfín de rupturas puramente tipográficas muy variadas, que descomponen aún más esta narración de naturaleza fragmentaria y aparentemente desarticulada.

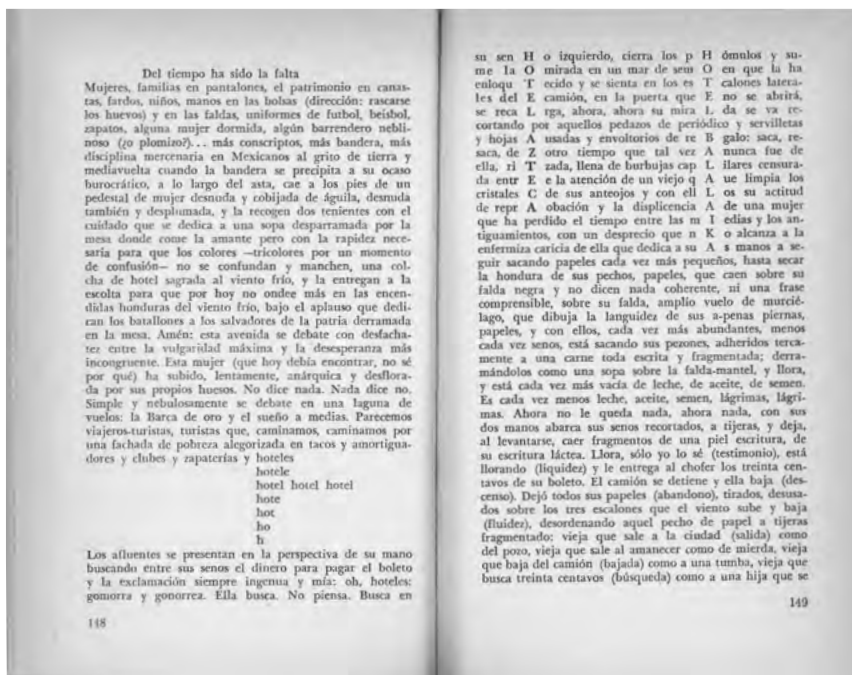


Figura 3. Jorge Aguilar Mora, *Cadáver lleno de mundo* (México: Joaquín Mortiz, 1971), 148-149.

²¹ Juan Vicente Melo, *La obsesión nocturna* (México: Ediciones Era, 1969), 75.

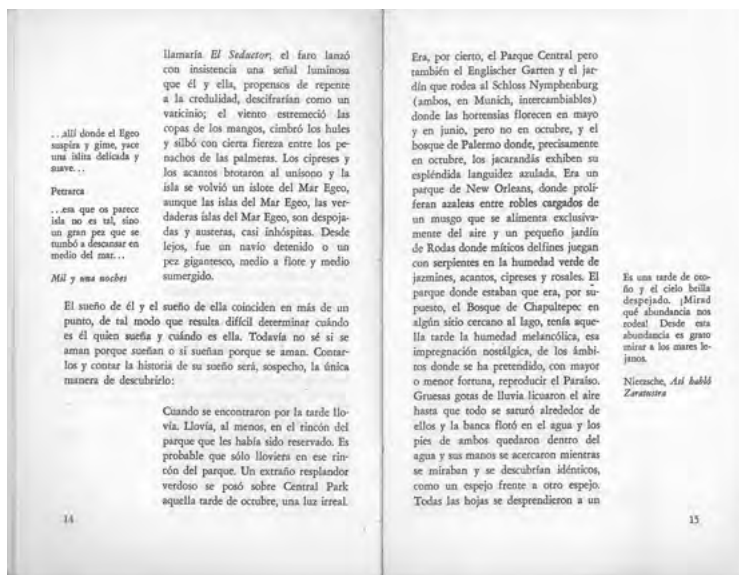


Figura 4. Julieta Campos, *El miedo de perder a Eurídice* (México: Joaquín Mortiz, 1979), 14-15.

En *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos, toda la composición del libro remite a archipiélagos. Desde la portada con los tres mapas de islas muy disímiles hasta la disposición irregular de los diferentes bloques de texto, incluyendo las 49 citas al margen que aparecen dispersas a lo largo del libro (citas de otros autores que aluden, todos, directa o metafóricamente, a la isla), son parte del juego que instaura la autora entre su novela y los islarios de los siglos xv y xvi. “Los textos se ubicarán, como islas, en la página”, escribió Julieta Campos en un registro de su diario de escritura.²²

Si bien es cierto que siempre han existido propuestas que difieren de las normas de composición tipográfica de su tiempo, esta tendencia a enfatizar la materialidad visual de los contenidos escritos en los años sesenta y setenta resulta particularmente intensa. Puede ser cierta la frase de Cantinflas, en la que se queda pensando el protagonista de la novela *Obsesivos días circulares* de Gustavo

²² Julieta Campos, “Fragmentos de un diario al margen de un libro”, *Vuelta*, núm. 24 (1978): 16.

Sainz: “de generación en generación las generaciones se degeneran con mayor degeneración”, la que además aparece repetida múltiples veces, llenando las últimas páginas del libro con letras menos definidas o cada vez más grandes.

Leída desde la perspectiva de este trabajo, la frase resulta muy sugerente, sobre todo si se entiende el término “generación” no sólo como “un grupo de personas coetáneas”, sino en el sentido de “creación” de nuevas obras, formas, medios, soportes, sociabilidades, etc., en búsqueda de posibilidades expresivas distintas, que rompan o degeneren las convenciones establecidas.

Todos estos y otros recursos de ruptura visual tienen una función específica, un papel determinante y un lugar particular dentro de la estructura de los textos citados, cuya complejidad resulta fascinante. Todos son significativos y potencializan el sentido de las narraciones en las que se incluyen. Todos son parte del código establecido por la lógica interna de los relatos. Al mismo tiempo, estas rupturas visuales desautomatizan permanentemente los esquemas convencionales de percepción, porque alteran la lectura lineal acostumbrada. El

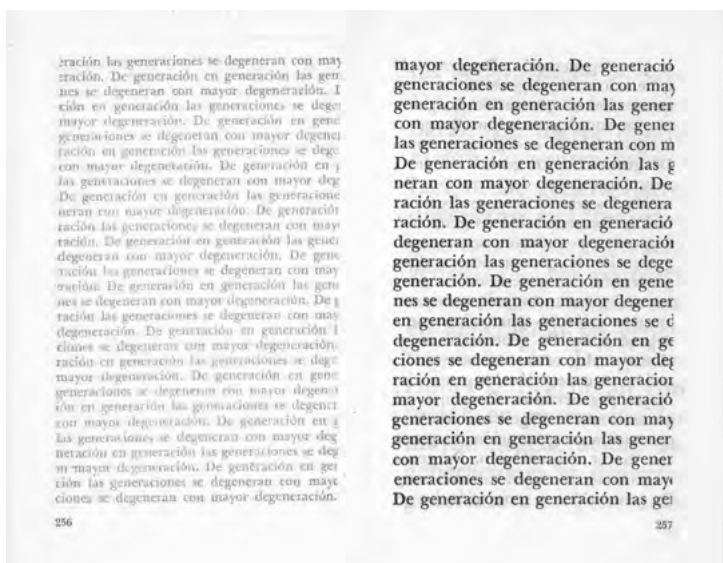


Figura 5. Gustavo Sainz, *Obsesivos días circulares* (México: Joaquín Mortiz, 1969), 256-257.

lector se ve obligado a adoptar un papel activo en la recreación del texto, muchas veces saltando de una de sus partes a otras (lo que puede implicar manipular más el libro como objeto físico), para interrelacionar los diferentes fragmentos de información que le son presentados de forma inusitada en el espacio de las páginas.

Se trata de una manera innovadora de utilizar conscientemente los elementos de la puesta en página, desde sus posibilidades estéticas y literarias. Sin duda alguna, estas manifestaciones ameritan un estudio más profundo, uno que se enriquezca con las nuevas líneas de investigación interesadas en la materialidad de los textos y que —como ellas defienden— tome en cuenta las condiciones sociales, culturales y tecnológicas de su producción, pero también de su circulación y consumo. Esta otra manera de hacer libros todavía tiene mucho que decirnos.²³

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. Presentación a *Galaxia concreta* de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Edición de Gonzalo Aguilar. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999.
- Aguilar Mora, Jorge. *Cadáver lleno de mundo*. México, Joaquín Mortiz, 1971.
- Apollinaire, Guillaume. *Poesía*. Traducción de Agustí Batra, dibujos de Juan Soriano. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Bacui, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Bringhurst, Robert. *Los elementos del estilo tipográfico. Versión 4.0*. Traducción de Mágina Averbach y Cristóbal Henestrosa. México: Fondo de Cultura Económica / Librería, 2014.
- Campos, Julieta. "Fragmentos de un diario al margen de un libro". *Vuelta*, núm. 24 (1978): 13-17.

²³ Esta investigación se realizó con el apoyo de una beca del Programa de becas posdoctorales de la UNAM, en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

- _____. *El miedo de perder a Eurídice*. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- Carrión, Ulises. “Textos y poemas”. *Plural*, núm. 16 (enero de 1973): 31-33.
- _____. “Correspondencia” y “Conjugaciones o historias de amor”, *Plural*, núm. 20 (mayo de 1973): 15-17.
- _____. “El arte nuevo de hacer libros”. *Plural*, núm. 41 (febrero de 1975): 33-38.
- _____. *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*. Edición de Juan J. Agius, traducción de Heriberto Yépez. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Tumbona, 2012.
- Chartier, Roger. Prólogo a *Bibliografía y sociología de los textos* de Donald Francis McKenzie. Traducción de Fernando Bouza, 5-18. Madrid: Akal, 2005.
- Cruz Arzabal, Roberto. “Poéticas materiales y edición independiente”. *Tierra Adentro*. <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/poeticas-materiales-y-edicion-independiente/>.
- Díez-Canedo, Aurora. “Joaquín Mortiz. Un canon para la literatura mexicana del siglo xx”. En *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Vol. 1, *En torno a la Constitución de Cádiz, ciudadanos, prensa y escritura*. Dirección de Raquel Macciuci, edición de Natalia Corbellini, 1-13. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2011. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2791/ev.2791.pdf.
- Dunsmoor, Helena. “Conversación con Vicente Rojo. Las búsquedas paralelas”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 124 (junio de 2014): 52-56.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- _____. “Ideograma: teoría y canon de la poesía concreta”. En *Pasado Anterior*, 223-226. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2003.
- Joaquín Mortiz. *Catálogo general*. México: Joaquín Mortiz, 1981.
- Mckenzie, Donald Francis. *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.

- Medina, Cuauhtémoc y Amanda de la Garza. “Escrito / Pintado. Vicente Rojo como agente múltiple”. En *Vicente Rojo. Escrito / Pintado* [catálogo de la exposición homónima que tuvo lugar en el MUAC, de mayo a septiembre de 2015], 6-28. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Melo, Juan Vicente. *La obsesión nocturna*. México: Ediciones Era, 1969.
- Paz, Octavio. *Blanco*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- _____. “Topoemas”. *Revista de la Universidad de México*, núm. 10 (junio de 1968).
- _____. *Ladera Este (1962-1968)*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- _____. *Topoemas*. México: Ediciones Era, 1971.
- Paz, Octavio y Toshihiro Katayama. *3 Notations / 3 Rotations*. Cambridge, Massachusetts: Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard University, 1974.
- Paz, Octavio y Vicente Rojo. *Discos visuales*. México: Ediciones Era, 1968.
- _____. *Marcel Duchamp: Libro maleta*. México: Ediciones Era, 1968.
- Pound, Ezra. *Cantares completos*. Traducción de José Vázquez Amaral. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- Rojo, Vicente. *Alas de papel*. México: El Colegio Nacional / Ediciones Era, 2005.
- _____. *Vicente Rojo. Diseño gráfico*. Prólogo de Carlos Monsiváis y epílogo de David Huerta. 3a. edición. México: El Colegio Nacional / Universidad de las Américas Puebla / Ediciones Era, 2007.
- Sainz, Gustavo. *Obsesivos días circulares*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

PALABRAS Y DIBUJOS.
ALGUNOS TRAZOS GROTESCOS
EN LA ESTÉTICA DE JUAN EMAR

Víctor Manuel Osorno Maldonado

Posgrado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras /

Instituto de Investigaciones Filológicas

Universidad Nacional Autónoma de México

El cruce entre texto e imagen es un fenómeno que aparece de manera constante en la obra de Juan Emar, escritor y pintor chileno que en 1935 publica *Un año, Ayer* y *Miltín 1934*, novelas cuya excentricidad y ruptura provocaron un silencio casi absoluto por parte de los críticos coetáneos. La misma suerte corrió *Diez*, volumen de cuentos aparecido en 1937 y en el que Emar confirma la extrañeza y complejidad de su escritura. Pero tal apatía o incomprensión no se debió únicamente a cuestiones formales; basta leer algunos fragmentos de *Miltín 1934* para percatarse de que Emar era un escritor al que no le interesaba congraciarse con las tendencias estilísticas de su tiempo ni con las grandes figuras del gremio literario: “Revisando estas páginas de *Miltín*, veo que adolecen de un defecto grave: no tienen color local; yo no me ocupé lo bastante del color local. Y esto es malo, muy malo. Así es que practiquemos inmediatamente esta faz literaria para quitarles a los que me han de atacar una carta en mi contra”.¹ En la misma novela el autor ficticio arremete, de manera muy precisa, contra la institución de la crítica literaria: “Está allí también un libro de Alone: *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*. Sólo de verlo, ¡qué aburrimiento! [...] todo lo del señor Alone me aburre. Es como una planicie interminable, sin árboles, sin arroyos, sin seres, sin

¹ Juan Emar, *Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez* (Córdoba: Alción Editora, 2011), 223.

ondulaciones, sin cielo”.² Además de las desventajas que implica una escritura transgresora, esta irónica referencia al trabajo de un connotado crítico y escritor de la cultura oficial chilena, Hernán Díaz Arrieta, fue motivo suficiente para dejar en el olvido, por más de 40 años, las grotescas y estafalarias historias de Juan Emar.

Aunque mucho menos beligerante que su prosa, la búsqueda de dicho artista en los dominios de la plástica fue igual de obsesiva que su quehacer literario. En 1919 se instala en el barrio parisino de Montparnasse, lugar donde vive junto a otros pintores chilenos, toma varias clases de dibujo, asiste a las reuniones en los cafés y conoce a figuras como Picasso, Miró y Juan Gris. Cuatro años después regresa a su país y empieza a escribir las “Notas de Arte”, textos críticos que aparecían semanalmente en una sección del periódico *La Nación*. A la par de esta labor, gracias a la que se dio a conocer el pensamiento vanguardista en territorio chileno, Emar se dedica con ahínco al perfeccionamiento de su estilo pictórico, interés que lo acompañará desde la década de los veinte hasta su muerte. Sin embargo, los resultados de aquel trabajo sólo se expusieron una vez en 1950, en la Universidad de Chile, y seis años después en una modesta galería de Cannes, exposición organizada por Pepeche, su última compañera sentimental, y a la cual no asistió el pintor. Aunque siempre fue solitario, al final de su vida Emar se dio cuenta de que necesitaba aislarse aún más del bullicio para reflexionar, escribir y pintar, tal como lo afirma en una carta a Pepeche, fechada en 1957: “Hay que dedicarle todo el tiempo a la pintura y, cuando no se pinta, pensar en ella. ¡Es difícilísimo organizarse una vida de trabajo! Para ello hay que aislarse de todo medio ambiente y de ¡Santiago! [...] Esto es lo que yo trato de hacer: pintura y literatura, literatura y pintura, algunas lecturas y ¡¡pensar en ti!!”.³ Emar abandona su opaca presencia en la escena cultural citadina y se retira a la región de Quintrilpe para crear en completa libertad: “¡Escribir y pintar! Y NO PREOCUPARSE PORQUE NADIE LEA NI VEA LO ESCRITO Y LO PINTADO. Tenemos una misión que cumplir: ¡adelante y en silencio! En una próxi-

² *Ibid.*, 149.

³ Juan Emar, *Cartas a Pepeche* (París: Artextos Éditions, 2007), 151.

ma reencarnación estaremos mejor. Hoy por hoy; trabajar y, con fe, con plena fe, ¡esperar!”,⁴ escribió a Pepeche en otra de sus cartas.

Durante aquel retiro, Emar realiza varias telas y bocetos, también se consagra a la escritura de su proyecto literario más ambicioso: *Umbral*, extenso relato, de más de cinco mil páginas, en el que conjuntó todo su universo literario. Dicha obra salió a la luz de manera póstuma en 1996, pues como le escribe a Pepeche: “Te repito, mi linda, que no tengo ningún deseo de publicar, pero quiero que las cosas estén bien arregladas para cuando llegue el día por el cual todos tenemos que pasar”.⁵ Emar murió económicamente arruinado; su única herencia fueron muchos cuadernos, papeles mecanografiados, cuadros y dibujos que dan cuenta de una visión del mundo fundada en lo inaudito y el absurdo, en el humor y lo macabro. Tanto su pintura como su literatura muestran personajes y situaciones que poco tienen que ver con el *modus operandi* de la realidad y que se regodean en acentuar lo extraño, lo que está fuera de norma y no cuenta con explicación alguna. Los relatos y dibujos de Juan Emar gravitan en un universo nítidamente definido por lo escatológico, lo voluptuoso, lo quimérico y lo excéntrico, de manera que en su universo estético hay una marcada inclinación por todo aquello que resulta grotesco. En el escrito “Algo sobre pintura moderna”, publicado en las *Notas de Arte*, Emar deja muy en claro cuál es su postura creativa, de evidente raigambre vanguardista: “¡Han concluido los santos tiempos en que el artista amaba lo bello y lo trasponía en la tela para dulce gozo y reposo del hombre atareado! Hoy parece que el artista ha roto el pacto con el hombre atareado y éste asegura que aquél, en vez de agradarle y mercerle en gratas ensoñaciones, le exaspera con sus cotidianos cánticos a la fealdad endiosada. El arte moderno es el caos, la locura”.⁶

En su estudio sobre lo grotesco (1957) Wolfgang Kayser define dicha categoría estética como “un terrorífico engendro que entremezcla la mecánica, el mundo vegetal, animal y humano y que se nos presenta con la naturalidad de querer ser nuestro mundo, un mundo

⁴ *Ibid.*, 175.

⁵ *Ibid.*, 156.

⁶ Juan Emar, “Algo sobre pintura moderna”, en *Notas de Arte (Jean Emar en La Nación 1923-1927)*, est. y recop. de Patricio Lizama A. (Santiago de Chile: RIL Editores, 2003), 49.

cuyas proporciones a su vez se han extraviado en su totalidad”.⁷ Aunque resulta muy reduccionista englobar el arte de Juan Emar en la caracterización que Kayser hace de lo grotesco, también es cierto que tanto sus relatos como sus dibujos se corresponden en gran medida con los rasgos enumerados por el teórico alemán. La novela *Un año* incluye tres ilustraciones realizadas por Gabriela Rivadeneira, segunda esposa de Emar, y quien adopta su apellido literario. La primera de ellas se relaciona con un fragmento en el que el autor ficticio describe cómo observa pasar el cortejo fúnebre de un querido amigo suyo: “Y me precipité como un loco a su encuentro. Mas no llegué a término. Pues las ventanas de mi casa tienen, a la usanza colonial, gruesos barrotes de hierro y contra los de una de ellas me pegué como una mariposa, como un insecto en el radiador de un auto veloz”.⁸ En esta situación imaginada por Juan e ilustrada por Gabriela hay una evidente mezcolanza de los reinos humano, animal y mecánico, que es empleada para plantear un hecho absurdo, ya que lo lógico sería que el personaje saliera, como cualquier otro lo haría, por la puerta. Sin embargo, él mismo afirma: “Si supiera por qué me pre-

Figura 1. Ilustración de Gabriela Emar en *Un año* de Juan Emar, 1a. edición (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935).



Gabriela Emar

⁷ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (Madrid: Machado Libros, 2010), 57.

⁸ Emar, *Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez*, 10.



Figura 2. Ilustración de Gabriela Emar en *Un año* de Juan Emar, 1a. edición (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935).

cipité hacia una ventana y no hacia la puerta, ¡ah!, podríais estar seguros de que no me hallaría en estos momentos escribiendo”.⁹

Más adelante, el autor ficticio menciona que tiene un auricular adherido a la oreja, el cual reproduce sin cesar la risa estridente de su amada Camila. Esta situación lo exaspera; intenta desprenderse el teléfono, pero le resulta imposible: “No tuve más que un medio: alcancé unas tijeras para cortar el cordón. No importaba quedar con el aparato pegado a una oreja con tal de interrumpir su risilla desdeñosa y fría”.¹⁰ Aunque el personaje logra liberarse de esa tortura, también pierde toda conexión auditiva con el mundo pues: “Del cordón cortado y colgante caía cada minuto una gota de sangre. Pero ni un ruido ni un susurro, nada”.¹¹ Por suerte, este episodio tiene un final feliz, ya que como afirma el personaje: “Hoy ha venido [el doctor Hualañé], me ha cloroformado y me ha operado. Luego ha vuelto a colgar el auricular en el cordón que colgaba sanguinolento. Y yo, hoy, he vuelto a oír mi vida”.¹² El imaginario de Juan Emar está plagado de situaciones e imágenes en las que lo grotesco no sólo tiene repercusiones a nivel formal, antes bien, afecta y desvirtúa las leyes

⁹ *Ibid.*, 10.

¹⁰ *Ibid.*, 34.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, 36.

de la causalidad, la lógica racional con la que se pretende organizar y comprender el universo. Desde esta perspectiva, la obra de Emar es prueba fehaciente de que, como señala Kayser, “las creaciones grotescas son un juego con lo absurdo”,¹³ pues en su universo estético la razón pierde terreno, las explicaciones se desvanecen y todo lo extraordinario ocurre como si se tratara del suceso más anodino.

En la estética de lo grotesco, se trate de su vertiente pictórica o literaria, hay un acentuado interés por la corporalidad y la fisiología humanas, aspecto que permite centrar la atención en lo terreno y pasajero antes que en lo divino. El mundo grotesco transcurre con la libertad del carnaval, se solaza en situaciones pudorosas, pues, como afirma Bajtín en su estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1974), la cosmovisión grotesca da primacía a “imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas”.¹⁴ Por muy desagradable o extraño que el revestimiento sea, en la obra emariana lo grotesco siempre ofrece un verdadero banquete, tal como lo muestran los dibujos de *Don Urbano*, conjunto de quince ilustraciones que Emar realizó en fechas imprecisas y en las que da vida a un solitario personaje que en cierta ocasión se vistió de pájaro para ir a comer jaibas.

Lo único que asoma de humano en su atuendo es el sombrero negro, una pipa y el pensamiento, todo lo demás se desvanece como las volutas de la pipa. Sólo piensa en una colorida y carnosa jaiba, su mirada delata un estado de trance y todo sugiere que se dirige automáticamente hacia ella. Los detalles de la posterior comida corresponden a cada receptor, pues el dibujo de Emar es sólo un momento que captura la extraña cotidianeidad del personaje. Puede suponerse que se trató de una verdadera bacanal, pues otra lámina muestra que don Urbano se indigestó con las jaibas, motivo por el cual debe regresar corriendo a casa, asediado por un crustáceo tan enorme e irreal como el que seguramente se comió. Por fortuna, el personaje

¹³ Kayser, *Lo grotesco...*, 314.

¹⁴ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Barcelona: Barral Editores, 1974), 23.



Figura 3. “Don Urbano se vistió de pájaro para ir a comer jaivas” [sic] en *Don Urbano. Dibujos inéditos de Juan Emar* (San José de Maipo: Dedal de Oro Editora, 2011).

llega a tiempo; en otro dibujo se lo ve cómodamente sentado en un inodoro verde, con suficiente papel higiénico y toda la parsimonia del mundo para que las cosas sucedan.

Según el análisis de Bajtín, en el mundo grotesco “el principio material y corporal es el principio de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la ‘buena comida’”.¹⁵ Tan sibarita es don Urbano como el protagonista de *Miltín 1934*, quien junto a su mujer y otros comensales comparte el exótico menú del Hotel Presidente de la República: “Sopa de lagartijas. Ratas mechadas con verduras. Hígado de perro. Pechugas de cucarachas trufadas. Gelatina de arañas peludas. Moscas reventadas. Avecacinas en salsa de vómitos. Flan de escupos. Helados-Jalea-Café-Coñac”.¹⁶ Pero, además de la comida y la satisfacción de necesidades, lo grotesco también se presenta bajo la forma de un espectáculo, pues acude a la corporalidad humana para

¹⁵ *Ibid.*, 24.

¹⁶ Emar, *Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez*, 187-188.

Figura 4. “Don Urbano olvida su indigestión”, en *Don Urbano. Dibujos inéditos de Juan Emar* (San José de Maipo: Dedal de Oro Editora, 2011).



presentar una imagen fársica en la que, a decir de Bajtín, “no hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Ésta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo”.¹⁷ En las páginas iniciales de *Ayer* se narra la ejecución de Rudencido Malleco, hombre que hace del amor un acto absolutamente cerebral, cuestión que a los habitantes y a las autoridades religiosas de San Agustín de Tango, lugar donde transcurre el relato y cuyo mapa figura entre sus hojas, les parece una práctica demoniaca, así que deciden decapitarlo. Al enterarse de la noticia, el autor ficticio se apresura a conseguir dos entradas y asiste con su esposa al grotesco espectáculo. Una vez acomodados en sus respectivas butacas, ambos contemplan el irrisorio corte que realiza el verdugo: “El golpazo no había sido uno maestro; muy por el contrario, pues la cuchilla, si bien es cierto que había penetrado por la base del cráneo, había, en cambio, salido justo por encima de los ojos, los que, por lo tanto, habían quedado en poder del ajusticiado”.¹⁸ Uno de los asistentes intenta colocar la materia gris de nuevo en su sitio, pero ésta no se ajusta del todo. Rude-

¹⁷ Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 29.

¹⁸ Emar, *Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez*, 53.

ciendo Malleco luce tan ridículo como a quien le queda chico un sombrero; se enfurece, reta con los puños al verdugo, da un par de molinetes y cae muerto.

En el terreno literario, Emar se vale de una peculiar mezcla entre lo insólito, la violencia y el humor para presentar diversas imágenes grotescas del cuerpo, ya que en sus relatos no es sólo el descerebrado Rudecindo quien muere de forma tan aparatosa. Basta recordar al pobre tío José Pedro del cuento “El pájaro verde” para percatarse de que esta manera de articular lo grotesco constituye un mecanismo recurrente en la escritura emariana. La mayor parte del relato está dedicada a explicar el épico origen de un loro embalsamado que el autor ficticio tiene en su mesa de trabajo. El tío José Pedro se entera de que dicho trofeo natural llegó a manos de su sobrino como resultado de unas noches parisinas de juerga. Se enfada ante tales debilidades juveniles y se le ocurre culpar al pájaro llamándolo “¡infame bicho!”,¹⁹ palabras que bastan para que recobre vida y lo ataque: “Exactamente con perderse el último eco de la ‘o’ final, el loro abrió sus alas, las agitó con vertiginosa rapidez y, tomando los aires, con su pedestal de ébano siempre adherido a las patas, cruzó la habitación y, como un proyectil, cayó sobre el cráneo del pobre tío José Pedro”.²⁰ Fueron necesarios cinco picotazos para que el pájaro le partiera la cabeza, le sacara los ojos y le arrancara la nariz: “Mi tío, después de esto, quedó hecho un espectáculo pasmoso. Bullía en lo alto de su cabeza, en dos cráteres, la lava de sus pensamientos; vibraba el hilito escarlata desde la cuenca de su ojo; y en el triángulo dejado en medio de la cara por la desaparición de la nariz, aparecía y desaparecía, se inflaba y se chupaba, a impulsos de su respiración agitada, una masa de sangre espesa”.²¹ Para precisar aún más esta grotesca imagen, el autor ficticio comenta que justo en aquel momento: “El reloj marcaba las 10 y 3 y 56. La escena había durado 1 minuto y 8 segundos”.²²

Si bien en la plástica de Emar también hay una marcada inclinación por la corporalidad grotesca, los trazos que la configuran re-

¹⁹ *Ibid.*, 296.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, 298.

²² *Ibid.*, 299.

saltan lo incompleto, pero con más voluptuosidad que violencia. Este revestimiento alternativo de lo grotesco se presenta de manera contundente en *Armonía: eso es todo*, conjunto de dibujos a tinta negra que realizó entre 1947 y 1948. Una mujer de perfil con senos y pezones descomunales, entre los que pende un crucifijo suspendido de una cadena que inicia a la altura de su oreja; un elegante sujeto que no tiene manos ni pies, pero cuyo cuerpo y rostro se levantan como una flor hacia el cielo; y tres cabezas humanas que emergen de una especie de roca, o tres sujetos cuyos cuerpos se funden en una materia opaca y deforme, son algunos de los extraños personajes que Emar creó con sus pinceles y cuya apariencia resalta la sexualidad, lo incompleto y la mezcla de reinos, elementos imprescindibles en la estética de lo grotesco.



Figura 5. Dibujo de Juan Emar en *Armonía: eso es todo*, ed. facs. (Santiago de Chile: DIBAM / LOM Ediciones, s. f.).

Es verdad que los cuadros y dibujos de Emar no resultan tan sorprendentes como su prosa, sin embargo la correspondencia estética que se tiende entre ambos y la relación interartística que de ello surge hace de los cartones pintados por el chileno una serie de valiosos documentos visuales que confirman sus disparatadas obsesiones artísticas. Habrá quien coincida con Braulio Arenas cuando, en el prólogo a la edición argentina de *Umbral* (1977), afirma: “tenemos que confesar que en materia de óleos, acuarelas y lápices, lo hacía casi tan mal como Kafka”.²³ Y aunque en materia de escritura también se le puede equiparar con Kafka, lo cierto es que en el universo estético de Emar no hay desolación ni tristeza; ocurre algo distinto, pues lo horrible, lo extraño y lo deforme conjuran a favor de la risa y la sorpresa, de un humorismo grotesco que provoca interés antes que rechazo.

Como se ha visto, a través de palabras y dibujos, Emar construyó un mundo estrafalario que desafía la lógica y la armonía, emplea lo repugnante como material estético, privilegia lo incompleto y busca la vaguedad en las formas. Lo más curioso de todo es que esta obra tan original, perdidiza y extraña fue creada por un ermitaño que nunca se asumió como pintor, tampoco como escritor, pero que pasó gran parte de su vida escribiendo y pintando.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Braulio. Prólogo a *Umbral*, t. 1, *Primer pilar. El globo de cristal*, de Juan Emar. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1977.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Emar, Juan. *Armonía: eso es todo. Ilustraciones de Juan Emar 1947*. Edición facsimilar. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/ LOM Ediciones, s. f.

²³ Braulio Arenas, prólogo a *Umbral*, t. 1, *Primer pilar. El globo de cristal* de Juan Emar (Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1977), vii.

- _____. *Un año*. Ilustraciones de Gabriela Emar. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1935.
- _____. *Notas de Arte (Jean Emar en La Nación 1923-1927)*. Estudio y recopilación de Patricio Lizama A. Santiago de Chile: RIL Editores, 2003.
- _____. *Cartas a Pepeche*. Edición, prólogo y notas de Alejandro Canseco-Jerez. París: Artextos Éditions, 2007.
- _____. *Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez*. Edición crítica de Alejandro Canseco-Jerez, Archivos. Córdoba: Alción Editora, 2011.
- _____. *Don Urbano. Dibujos inéditos de Juan Emar*. San José de Mai-po: Dedal de Oro Editora, 2011.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Traducción de Juan Andrés García Román. Madrid: Machado Libros, 2010.

RELACIONES ICONOTEXTUALES EN LA COMUNICACIÓN DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS DE 1968

Juan Porras Pulido

Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción /
Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales
Universidad Nacional Autónoma de México

INTRODUCCIÓN

La relación entre la palabra y la imagen ha cambiado a lo largo del tiempo. Particularmente en las últimas décadas, han surgido nuevas posibilidades para su integración y complementariedad.

Si se considera que lo meramente lingüístico se realiza sobre un complejo entramado de significaciones y que lo visual también se constituye de ese modo y no como una suma de elementos simples,¹ la relación imagen-texto plantea el reto de identificar nuevas conexiones y atribuciones de sentido. Desde esta perspectiva, se abordará la conjunción e integración de la palabra y la imagen en la comunicación de los Juegos Olímpicos de 1968, con base en el análisis de un elemento eje del programa de información: el logotipo que identificó esa justa deportiva.

El logotipo, como imagen-texto, es el punto central de un continuum de relaciones formales y contextuales cuyos polos son, precisamente, la palabra y la imagen. Esta condición permite movimientos como la disgregación, la rearticulación y el desplazamiento de elementos significativos, los cuales se orientan por intenciones comunicativas precisas y la búsqueda de determinados efectos en el espectador.

¹ Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación* (México: UNAM, ENAP, 2007), 131.

En este trabajo se expondrá de manera sucinta el entrecruzamiento de relaciones y movimientos a los que aquí se ha referido. Para este fin, se presentarán los antecedentes del Programa de Identidad, el plan ejecutivo de expresión gráfica de los Juegos Olímpicos de 1968,² en el cual se inscriben el diseño del logotipo y buena parte de sus desarrollos posteriores. Con el apoyo de esta información, se analizará el logotipo en su lógica constructiva y sus posibilidades semánticas, para luego mostrar su intervención en diversas relaciones iconotextuales, cuyo énfasis en el texto, la imagen o en sus formas de articulación específicas expresa la voluntad de motivar determinadas interpretaciones y experiencias.

ANTECEDENTES

El Programa de Identidad surgió en 1966, en una coyuntura particular: casi 3 años después de haber obtenido la sede olímpica, México no presentaba avances importantes en la organización del evento. La situación se había agravado por el precario estado de salud de Adolfo López Mateos, primer presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada (en adelante coo). En diferentes medios, especialmente en el Comité Olímpico Internacional (en adelante coi), se consideraba seriamente la posibilidad de retirar la sede olímpica a México.³ Ante este panorama, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez asumió la responsabilidad de la organización con un cometido preciso, expresado así por el entonces presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz:

Lo que me interesa es la imagen que el país vaya a dar al mundo de su capacidad organizadora, de lo que podemos hacer y podemos hacerlo muy bien. Es, pues, un problema de imagen ante todo el mundo. Lo que se necesita es eficiencia.⁴

² Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, *México 68*, T. 2, *La organización* [suplemento] (México: Galas de México, 1969), 194.

³ Javier Pérez Oyamburu y Dinorath Ramírez, "Pedro Ramírez Vázquez", *Historia de vida*, programa de televisión de Canal Once, <https://www.youtube.com/watch?v=8m-CLwJSdxPc>.

⁴ Humberto Iannini, *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez* (México: UAM / Gernika, 1985), 98.

El arquitecto comprendió que el encargo implicaba, a su vez, otros cometidos, entre ellos, uno de especial importancia era motivar la participación ciudadana en el interior del país y sobre todo en la Ciudad de México.⁵ Ramírez Vázquez enfrentó este panorama complejo con el establecimiento de un programa de identidad visual que respondía a los requerimientos gubernamentales y salvaba varios aspectos humanos y logísticos propios de la organización.

EL LOGOTIPO MÉXICO 68

La primera acción inscrita en el Programa de Identidad fue el diseño del logotipo olímpico. Pedro Ramírez Vázquez y Eduardo Terrazas (director del Departamento de Diseño Urbano del coo) se dieron cuenta de que los círculos de la cifra “68” podían integrarse a los aros olímpicos.⁶ Para representar esta idea en un dibujo, determinaron que los aros olímpicos fueran su matriz geométrica. Esta decisión de diseño singularizó la relación de elementos simbólicos, la cual ya no representó la adición simple imagen + texto en una disposición vertical (la más común en la gráfica de los eventos deportivos), sino que adquirió un carácter generativo que propició rasgos formales comunes entre los elementos, sin estorbar su autonomía. La palabra “México” surge de la matriz formal y en el proceso de génesis es el tercer elemento del logotipo; sin embargo, juega el papel protagónico, el más trascendente del programa de comunicación olímpica.

El arreglo tipográfico horizontal es único en la historia moderna de los Juegos Olímpicos; requiere una lectura convencional, de izquierda a derecha, como se hace en la mayoría de las lenguas occidentales. Esta característica evoca un enunciado con orden canónico, si bien carente de la cópula o forma verbal pero con dos elementos claramente identificables: un sujeto, “México”, y un predicado con

⁵ Roberto Casellas, *Confidencias de una Olimpiada* (México: Jus, 1992), 210.

⁶ Pérez Oyamburu y Ramírez, “Pedro Ramírez Vázquez”, *Historia de vida*, programa de televisión de Canal Once, <https://www.youtube.com/watch?v=8mCLwJSdxPc>.

Figura 1. Desarrollo del logotipo olímpico. Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, *Memoria Oficial de los Juegos de la XIX Olimpiada*, t. 2, *La Organización* (México: Galas de México, 1969), 306.



objeto (los Juegos Olímpicos, representados por los aros) y complemento de tiempo (el año 68). Considero que la composición primitiva del logotipo tenía una clara intención comunicativa: informar que México estaba fuertemente ligado a la Olimpiada de 1968 y la realizaría contra todo pronóstico fatalista. De manera indirecta, el mensaje pudo haber respondido al ofrecimiento insistente de Los Ángeles y otras urbes para relevar en tal compromiso a la capital mexicana.⁷

Como sujeto y agente del enunciado, “México” es un elemento que atrae inmediatamente la atención. A ello contribuye su identificación directa, pues no interactúa con los otros componentes del logotipo de modo tan estrecho y, valga decirlo, difícil, como los aros olímpicos con el número “68”. Esta característica sintáctica y estructural es un caso único en la imaginería olímpica, pues el nombre de la sede no había ocupado tal relevancia formal y espacial antes de México 68. Cabe decir que este recurso visual no se ha vuelto a emplear en otras olimpiadas y a ello se pueden atribuir razones de fondo, más allá de la innovación formal o estilística. Una revisión somera de la bibliografía sobre el diseño olímpico de 1968 deja ver que muchas publicaciones hacen referencia a México como “el país sede”. Pero los Juegos Olím-

⁷ coo, *México 68*, 210-212.

picos no se conceden a los países, sino a las ciudades y ésta no es una cuestión menor, pues tiene un sustento administrativo y de competencia gubernamental. Como imagen-texto, el logotipo olímpico formó parte de uno de los esfuerzos del Estado centralizado por difundir sus logros, cuyo lucimiento y proyección sólo era posible desde la Ciudad de México. La urbe, con su fotogénica modernidad, contribuiría a consolidar el sistema de apariencias del régimen, favorecido por la relación de homonimia entre la capital y el país. En la óptica estatal, la ciudad olímpica carecía de una historia propia y debía abismarse en la realidad nacional, inabarcable y diversa, de la que era insignia. En su crítica a la estructura jerárquica y piramidal de la sociedad mexicana, Octavio Paz llamó la atención sobre cómo bajo el nombre de México se preserva un modelo de organización autoritario y desigual.⁸ Era de esperarse la preponderancia de ese nombre totalizador en la identidad visual de los Juegos Olímpicos.

PUBLICACIONES

En *El laberinto de la soledad* Paz asevera que el Valle de Anáhuac, asiento de la Ciudad de México, sirve de plataforma a la pirámide trunca que es el país. La reminiscencia directa de la metáfora de Paz es la pirámide mesoamericana, que generalmente tiene como base un cuadrilátero regular.

Si se concuerda con la idea de Paz, se encontrará que la presencia de la Ciudad de México en el Programa de Identidad es muy sutil y radica en el formato cuadrado de todas las publicaciones del coo. Esta aseveración no nace de un ejercicio especulativo. Las proporciones del formato, que por razones económicas no son comunes en las publicaciones mexicanas (pues implican cortes especiales en los pliegos de papel), tienen una relación directa con las construcciones precolombinas. Beatrice Trueblood, directora del Departamento de Publicaciones del coo, ha señalado que la imagen olímpica tenía

⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: FCE, 1969), 297.

que ser “fuerte y derecha como la Pirámide del Sol”.⁹ En efecto, la figura cuadrada ofrece estabilidad y firmeza. Además, propone una organización “buena”: regular, simétrica y simple, como se juzga en la Teoría Gestalt de la percepción.¹⁰

Una de las publicaciones más importantes del COO, que siguió la pauta del formato cuadrado, fue el *Boletín Olímpico*. Se dirigía principalmente a los miembros del COI. El logotipo ocupa casi la cuarta parte del plano y los aros olímpicos cobran legibilidad por medio del calado en blanco. El fin primordial de esta publicación era dar cuenta de los avances en la organización. La composición equilibrada, el alto contraste de la imagen deportiva (suavizado con la técnica fotográfica de solarización, novedosa para la época)¹¹ y el protagonismo de los aros olímpicos son rasgos que expresan seriedad, innovación técnica y conciencia del compromiso adquirido con la entidad deportiva más influyente del mundo en la década de 1960.

La *Carta Olímpica* fue otra publicación relevante en la preparación de los Juegos Olímpicos. Se enviaba a dirigentes deportivos y estaba a disposición del público interesado. Consistía en un tríptico en el que se abordaba la organización y se presentaban noticias culturales. En la portada de esta publicación, los aros se imprimieron en negro, lo cual disminuye su notoriedad. En cambio la palabra “México”, sujeto y agente del enunciado olímpico, se presenta en diversos matices y tonalidades, con las combinaciones más inesperadas sobre un fondo blanco. Para el COO debía ser México eficacia, pero no rigidez, también era luz y fiesta.

En relación con las publicaciones dirigidas al público nacional, el *Periódico Mural* merece especial atención. Impreso en dos o tres tintas y de gran tamaño (casi un metro cuadrado de papel), buscaba motivar la participación ciudadana a través de dibujos y frases cortas elaboradas por Abel Quezada. La intención de alentar la participación no descansaba únicamente en esos elementos o en el gran en-

⁹ Daniela González y Paulina Calderón, “México 68. A treinta años de un nuevo diseño mexicano”, *Dediseño*, núm. 19 (noviembre y diciembre de 1998): 28.

¹⁰ Andrea Dondis, *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 45.

¹¹ COO, *México 68*, 196.

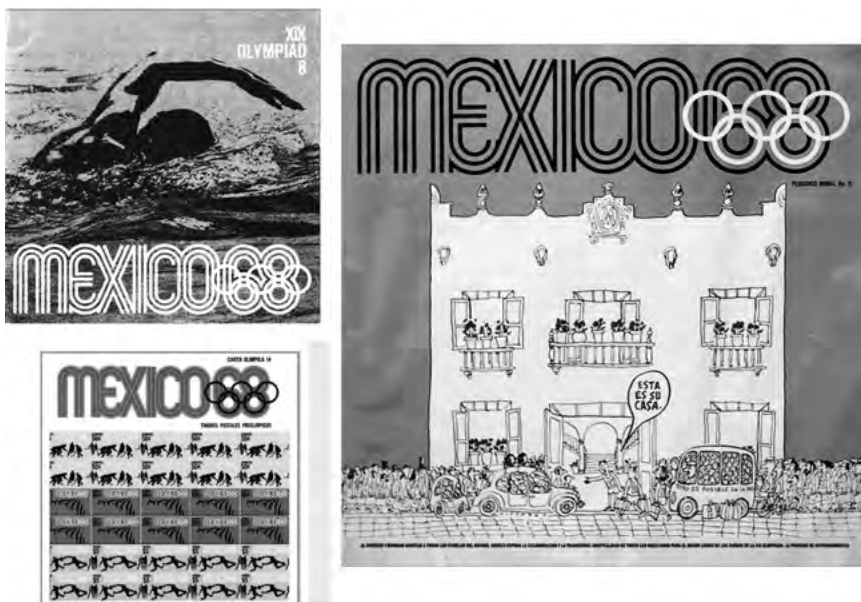


Figura 2. Publicaciones mencionadas. coo, *Memoria Oficial de los Juegos de la XIX Olimpiada*, t. 2, *La Organización* (México: Galas de México, 1969), 309 y 312. Giovanni Trocconi, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-200* (México: Artes de México, 2010), 227.

cabezado con el logotipo. Al pie del cartel se puede leer el siguiente texto: “ Al ofrecer y brindar amistad a todos los pueblos del mundo, México espera la colaboración y la tradicional hospitalidad de todos los mexicanos para el mejor logro de los Juegos de la XIX Olimpiada, la primera de Hispanoamérica”.

En este cartel México, representado por una palabra enorme, desmesurada en relación con el dibujo de Quezada, deviene un ente volitivo que espera algo de sus ciudadanos o, mejor dicho, de sus hijos. Por otra parte, se anticipa que la Olimpiada no es del Estado, es de México, como lo refrendara Díaz Ordaz en su informe de 1968, en plena efervescencia del movimiento estudiantil.¹² En el periódi-

¹² Jorge Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* (México: Era, 1998), 270.

co mural prevalecía cierta desconfianza por el comportamiento de la ciudadanía, temor latente durante la presidencia de López Mateos en el coo y que con la asunción de Ramírez Vázquez se fue diluyendo para dar paso a una estrategia de comunicación que evitó los textos largos y depositó toda la confianza en la imagen.¹³ Cabe anotar que Ramírez Vázquez sustentó la campaña de comunicación en las propuestas sobre medios e imagen de Marshall McLuhan, con quien se entrevistó para afinar la estrategia de información.¹⁴ En 2008, el arquitecto recordó una premisa fundamental para motivar la participación ciudadana: “no les digas lo que piensen, deja que piensen lo que tú quieres que piensen”.¹⁵

OTROS ÁMBITOS DE INJERENCIA

Si bien el logotipo olímpico vehiculó una intención enunciativa poco ambigua, concretada en el aspecto prevalentemente lingüístico de esa imagen-texto, se ha observado aquí que se relacionan con ella sentidos y significados propios de una idea de sociedad mexicana. Pero otros pensamientos sobre la misma sociedad también hicieron uso del logotipo olímpico.

En esta imagen, el logotipo pierde los aros y los colores, y se rigidiza en el alto contraste, no intencional, sino resultante de la precariedad en la impresión de los manifiestos estudiantiles. Rudolf Arnheim señala que basta la exposición breve a una imagen para que tendamos a organizar sus partes conforme a patrones formales.¹⁶ A causa de esta condición perceptiva, la palabra “MEXICO” (*sic*) y la cifra “68”, ambas en líneas paralelas, parecen agruparse en oposición a la silueta. Así, el sujeto y el predicado cambian. El agente ya no es “México”, es “México 68”, la ocasión del Estado para promo-

¹³ Casellas, *Confidencias de una Olimpiada*.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ María Josefa Ortega y Tania Ragasol, eds., *Diseñando México 68: una identidad olímpica* (México: INBA / Landucci, 2008), 41.

¹⁶ Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1997), 21.



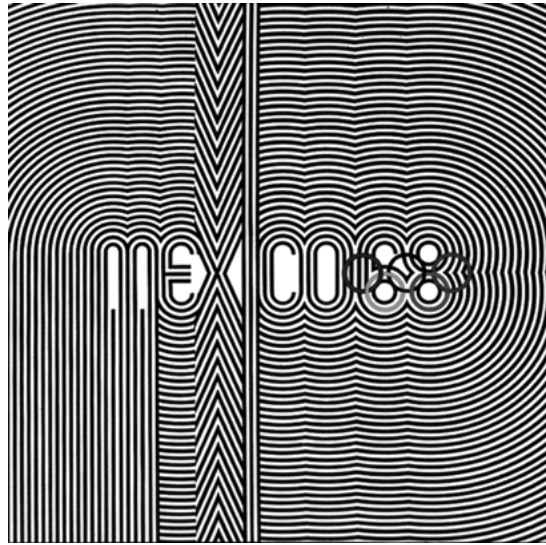
Figura 3. Una muestra de la gráfica estudiantil. Arnulfo Aquino y Jorge Pérez Vega, *Imágenes y símbolos del 68* (México: UNAM, 2004), 119.

ver sus logros. Pero el nuevo predicado, la figura de la represión, contesta esa intención: “México 68” es acaso una entelequia, una contradicción que pervive en un ambiente de violencia cruenta. Después de todo, cuando las imágenes se relacionan con el poder son al tiempo develación y ocultamiento, contradicción necesaria para dilucidar los malentendidos y los equívocos en la interpretación de la realidad.¹⁷

El vigor de la tipografía olímpica es tal que, aunque tuvo origen en los aros, puede prescindir de ellos sin perder su alcance simbólico. Con esa tipografía se ha escrito una idea de nación; la anticipación, la crónica y el recuerdo de la represión gubernamental, así como otras declaraciones de mucha menor trascendencia, pero que, en conjunto, dan testimonio de la fuerza identitaria de los caracteres olímpicos en el horizonte del México contemporáneo. Hoy es posible observar el uso de la tipografía del 68 en carteles y anuncios espectaculares, en *souvenirs*, en prendas de vestir y otros objetos de uso cotidiano. Los emisores de esos mensajes son entidades gubernamentales, instancias comerciales y grupos artísticos independientes, entre otros. La palabra “México” escrita en líneas paralelas ha conservado su importancia en el bagaje de imágenes plenamente identificables por los grupos sociales más diversos.

¹⁷ Fernando Ayala, “Reflexiones en torno a la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica”, *Estudios Políticos* 9, núm. 30 (septiembre-diciembre de 2013): 49.

Figura 4. El cartel olímpico de 1968. coo, *Memoria Oficial de los Juegos de la XIX Olimpiada*, t. 2, *La Organización* (México: Galas de México, 1969), 296.



MÉXICO 68: SU SER MÁS IMAGEN

Aunque el logotipo olímpico puede ser interpretado como un enunciado, involucra funciones expresivas (vinculadas con la forma) y representativas (vinculadas con lo simbólico) que remontan la función comunicativa utilitaria de la escritura.¹⁸ Tiene, pues, características propias de la imagen, ya que como tal “su manera de representar no es ni pura referencia ni pura sustitución”.¹⁹

Si se despoja imaginariamente al logotipo olímpico de sus remates rectos y curvos, y de las líneas paralelas ¿qué quedaría? Permanecerían la palabra y el símbolo adosados a la cifra en una situación de franca ajenidad. Sin duda, en el aspecto formal del logotipo reside su condición de imagen.

La forma se potencia en el célebre cartel de los juegos: el logotipo se extiende hacia los cuatro puntos cardinales con la continuación de las líneas de los contornos. El resultado es exageración y profu-

¹⁸ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994), 186.

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 2012), 206.

sión,²⁰ apertura y crecimiento. Es evidente la representación proyectiva del logotipo, de la cual se han dado múltiples interpretaciones asociadas al estilo (se discute si tiene su origen en el arte huichol o en el arte op) o a la intención comunicativa (afirmar que México se abría al mundo en 1968). Menos atención han recibido los efectos que provoca la observación de este cartel: ¿provocación? ¿Rechazo ante la imposibilidad de sostener la mirada frente al cartel por un cierto tiempo? ¿O emoción, al vincular lo perceptivo con las posibilidades semánticas? Es de suponer que el efecto esperado no era negativo. La imagen vibrante y desbordada sólo podía dar lugar a la ostentación y, con ello, a una cualidad que la prensa internacional reiteraría en sus crónicas de los Juegos: la espectacularidad.²¹

El énfasis en la imagen separó la cifra “68” y los aros olímpicos de la palabra “México”. Si se retoma la idea del logotipo como enunciado, se podría sugerir el cambio de la voz activa a la voz pasiva, en la cual el paciente (los juegos + el año) recibe mayor atención.

Esta imagen se encontraba en diversos productos promocionales y en la ambientación de los escenarios de competencia, como la Alberca Olímpica (figura 5) o el Auditorio Nacional. La mayor atención al

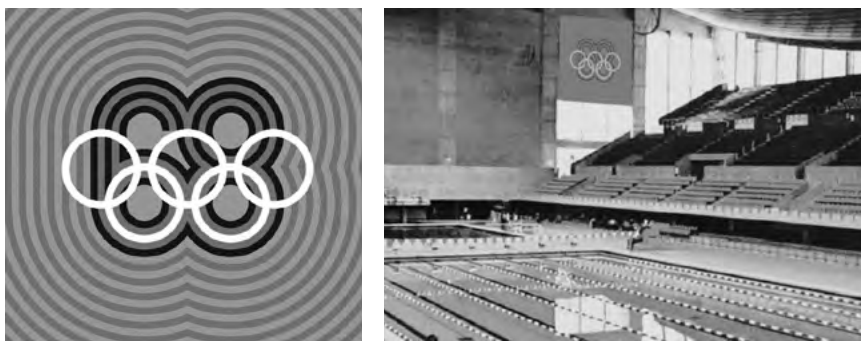


Figura 5. La cifra “68” y los aros olímpicos. coo, *Memoria Oficial de los Juegos de la XIX Olimpiada*, t. 2, *La Organización* (México: Galas de México, 1969), 94. *Design Magazine* (septiembre de 1968): portada.

²⁰ Dondis, *Sintaxis de la imagen...*, 135.

²¹ coo, *México 68*, 213-215.

número “68” y a los aros se suscitó, prevalentemente, en los espacios interiores y en plena realización de los Juegos. Éstos no eran más una promesa, sino una realidad o, mejor dicho, una representación en pleno desarrollo. El mundo sabía, a través de la televisión, que el agente y el lugar era México. Entonces había que afianzar la idea de “cómo es México”, en la primera Olimpiada transmitida a color:²² por medio de contrastes vibrantes inscritos en múltiples franjas de color.

Las líneas paralelas de la imagen olímpica constituyen un motivo, es decir, una unidad formal presente en la imagen. Se trata de una unidad de sentido, convincente, cuya naturaleza de “forma” se traba con el contenido, pues la percepción siempre acoge significación.²³ Esta idea se puede ilustrar eficazmente con la referencia del pabellón de México en la Exposición Trienal de Milán, en 1968. En ese espacio arquitectónico, la experiencia del espectador oscilaba entre la percepción de incontables líneas paralelas, que vibraban y afectaban la vista, y la reconfiguración del espacio transitable en palabra y en símbolo.

El motivo abstracto también saltó a los espacios abiertos y se constituyó en indicio. Con esta nueva condición contribuyó a asociar el acontecimiento con sus obras artísticas perdurables. Así, por ejemplo, la escultura de Alexander Calder en la plaza del Estadio

Figura 6. Un aspecto del pabellón de México en Milán, 1968. Fotografía presentada en la exposición “Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967”, que se presentó en el MUAC de la UNAM en 2014.



²² Volpi, *La imaginación y el poder...*, 27.

²³ Gadamer, *Verdad y método*, 133.



Figura 7. La plaza del Estadio Azteca en 1968. coo, *Memoria Oficial de los Juegos de la XIX Olimpiada*, t. 2, *La Organización* (México: Galas de México, 1969), 327.

Azteca, *El Sol Rojo*, parecía activar un patrón de líneas paralelas en el suelo. La propuesta visual sustituyó el recurso de la placa conmemorativa y habría cumplido una efectiva función mnemotécnica si esa plaza, al igual que la del Estadio Olímpico, hubiera conservado el dibujo de líneas paralelas. Hoy hay quien pretende repintarlas, si lo permiten el presupuesto, los intereses creados (la plaza se usa con fines comerciales) o, huelga decirlo, el recuerdo de días aciagos.

El Programa de Identidad no sólo apeló al sujeto con el uso espacial de las líneas paralelas. Otro recurso que jugó en este sentido fue la materialización del logotipo en enormes esculturas ubicadas en las principales avenidas, fuera de las sedes de competencia o en las villas olímpicas. Al materializarse, la imagen-texto se convirtió en un objeto “no sólo visible, sino tangible, medible, transformable, mutilable, fragmentable, transportable, destruible, vendible; un objeto que puede ser ocultado, exhibido, adorado, odiado, copiado, reproducido”.²⁴ Con esas esculturas, el logotipo olímpico no se dirigió “a las masas”, sino que estableció una relación directa con los sujetos,

²⁴ Zamora, *Filosofía de la imagen...*, 127.



Figura 8. Una escultura del logotipo olímpico. coo, *Memoria Oficial de los Juegos de la XIX Olimpiada*, t. 2, *La Organización* (México: Galas de México, 1969), 329.

quienes lo observaron, lo tocaron, lo usaron de parapeto y de juguete, y finalmente lo incorporaron a su bagaje de conocimiento y experiencia. En su “ser más imagen”, México 68 convocó a un involucramiento más personal, a la colaboración individual, a la experiencia significativa, que es la circunstancia imprescindible para darle cuerpo a la memoria.

CONCLUSIÓN

Las relaciones iconotextuales de la comunicación olímpica de 1968 constituyen una densa red de significaciones y sentidos que desbordan los límites de este trabajo. Los textos, los contextos, la acción de los grupos sociales y la de los sujetos involucrados conforman un vasto universo de exploración y análisis que no puede ser agotado en un primer acercamiento. Sin embargo, el abordaje propuesto en este breve estudio propone líneas metodológicas pertinentes para el análisis mayor de una formación visivo-discursiva que ha sido abordada casi exclusivamente desde la descripción de elementos gráficos. La consideración de lo lingüístico y de lo imaginal (con las reducciones que les han sido atribuidas y con la complejidad que les es propia) es sustento necesario para la comprensión de un fenómeno de comunicación que influyó como ningún otro en el devenir social y cultural del México contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1997.
- Ayala, Fernando. “Reflexiones en torno a la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica”. *Estudios Políticos* 9, núm. 30 (septiembre-diciembre 2013): 49-60.
- Casellas, Roberto. *Confidencias de una Olimpiada*. México: Jus, 1992.
- Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. *México 68*. T. 2, *La organización*. México: Galas de México, 1969.
- _____. *México 68*. T. 2, *La organización* [suplemento]. México: Galas de México, 1969.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Dondis, Andrea. *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2012.
- González Daniela y Paulina Calderón. “México 68. A treinta años de un nuevo diseño mexicano”. *Dediseño*, núm. 19 (noviembre y diciembre de 1998): 24-31.
- Iannini, Humberto. *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Gernika, 1985.
- Ortega, María Josefa y Tania Ragasol, editoras. *Diseñando México 68: una identidad olímpica*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Landucci, 2008.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Pérez Oyamburu Javier y Dinorath Ramírez. “Pedro Ramírez Vázquez”. *Historias de vida*, programa de televisión de Canal Once. <https://www.youtube.com/watch?v=8mCLWJSdxPc>.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: Era, 1998.
- Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.

SEXTA PARTE

DISECCIONES SEMIÓTICAS PARA UNA NARRATIVIDAD FOTOGRÁFICA

Adrián Reyes Hernández

Posgrado en Letras, Facultad de Filosofía y Letras /
Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México

¿Es posible “pensar en términos de una forma narrativa verdaderamente fotográfica”?¹ se preguntaba John Berger en *Otra manera de contar*. En la crítica contemporánea, hablar de narratividad en la fotografía parece ser ya un lugar común, pero es infrecuente explicar el modo en que se logra. Para ensayar una respuesta, aquí se partirá de un supuesto: la narratividad es un fenómeno que trasciende fronteras mediales. Enseguida, será necesario escurrir el concepto de narratividad partiendo de la definición del relato verbal.

El relato o narración es “la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.² Esta definición reconoce únicamente al narrador como garante de la construcción verbal del relato. La fotografía, pese a que carece de una instancia narradora que proporcione información útil bajo la forma de signos lingüísticos dentro de la imagen misma, presenta un “modo de enunciación” diferente, una condición para la generación de sentido. ¿Cómo conciliar esta aparente contradicción? En todo caso, se necesita una definición más inclusiva: la narratividad es

¹ John Berger, *Otra manera de contar*, trad. de Coro Acarreta (España: Gustavo Gili, 2008), 279.

² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (México: Siglo XXI, 1998), 10.

...a mental image, or cognitive construct, which can be activated by various types of signs. This image consists of a world (setting) populated by intelligent agents (characters). These agents participate in actions and happenings (events, plot), which cause global changes in the narrative world. Narrative is thus a mental representation of causally connected states and events which captures a segment in the history of a world and of its members.³

La narratividad se trata de una abstracción mental, lo que abre la posibilidad de su transmisión por cualquier otro medio además del verbal y comprende la intervención de agentes, acciones y escenarios. Sin embargo, ¿puede una fotografía articular narrativas en forma, es decir, abarcando sus mínimos constituyentes? ¿Es la inmovilidad un vehículo apropiado para la transmisión del tiempo? A continuación, se explorará la construcción de la narrativa sobre tres ejes diegéticos principales: el espacio, el tiempo y la perspectiva.

ESPACIO DIEGÉTICO

El espacio diegético es un nivel de realidad extratextual y un marco necesario donde se desarrollan las acciones narradas.⁴ La narrativa fotográfica requiere forzosamente un espacio en el cual desarrollarse, pues el paso del tiempo se construye sobre volúmenes en movimiento. Para codificar el espacio, la fotografía cuenta con el vigor denotativo de sus signos, es decir, la iconicidad.

La imagen señala de modo específico el objeto que representa: la fotografía de un perro, por ejemplo, será siempre la representación de ese perro en particular y no una generalidad semántica que dimana

³ En español: “[La narratividad es] una imagen mental, o construcción cognitiva, la cual puede activarse por medio de diversos tipos de signos. Esta imagen se compone de un mundo (escenario) habitado por agentes inteligentes (personajes). Estos agentes participan en acciones y acontecimientos (sucesos, trama), los cuales pueden provocar cambios generales en el mundo narrativo. Así, la narración es una representación mental de estados y sucesos conectados causalmente, los cuales registran un fragmento en la historia de un mundo y sus miembros.” Marie-Laure Ryan, “Narration in Various Media”, *The Living Handbook of Narratology*, 1-2, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>. Traducción propia.

⁴ Cfr. Pimentel, *El relato en perspectiva...*, 26.

de la palabra aislada “perro”. La deixis icónica de la fotografía se encuentra por definición particularizada, por lo que no requiere el uso de lexemas para profundizar en las características espaciales del referente inmediato. En ese sentido, presenta una economía perceptiva. La particularidad de los espacios referidos conlleva, asimismo, connotaciones ideológicas: la fotografía de Francisco Mata Rosas capta un aspecto de una salida de la estación del metro Zócalo, cuya identificación resulta inmediata para casi todo aquel familiarizado con la Ciudad de México y su red de transporte urbano. La imagen presenta un juego de significados, ya que muestra a una persona disfrazada de esqueleto saliendo de la estación, lo que invita a pensar en el inframundo. Por lo demás, parece probable que haya tenido lugar en noviembre, cuando en México se celebra el Día de Muertos, conmemoración abundante en representaciones de la muerte a través de una metonimia: el esqueleto humano. Así es como se pasa de una identificación icónica a



Figura1. Fotografía tomada del libro de Francisco Mata Rosas, *México Tenochtitlan*, pról. de Eduardo Vázquez Martín (México: ERA / Conaculta, Fonca, 2005). Imagen tomada de <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/1c/14/b0/1c14b003ed8be963db0e19cf0ac46457.jpg>.

un significado cultural, cuyo tránsito no es transparente ni automático, como pareciera plantear la inmanencia plástica de la imagen.

La imagen fotográfica, como signo icónico, se articula sobre una extensión espacial, ejerciendo de este modo una simultaneidad de sus elementos. Pero la totalidad plástica no equivale a su interpretación: el espacio fotográfico se construye tras la identificación icónica de sus referentes, mediante una mecánica multifocal de la percepción. Esto quiere decir que la aprensión de la imagen icónica no es instantánea: la mirada debe desplazarse dentro de esta superficie simbólica para ejecutar una lectura efectiva, lo que se hace a través del tiempo y para el cual no existen limitantes de signos. A nivel fisiológico, el ojo se concentra en pequeñas porciones de una imagen para construir la totalidad del espacio; a nivel hermenéutico, la conciencia construye el espacio por medio de las capacidades de “retención”, que consiste en el almacenamiento de una secuencia en la memoria a corto plazo, y la “protensión”, en la cual se crea una expectativa sobre la siguiente porción de información significativa.⁵ Solamente en términos de iconicidad y de un tiempo de percepción más breve, la fotografía logra una mayor suficiencia espacial.

TIEMPO DIEGÉTICO

En la fotografía, el pasado es invariable. Pero en este cuajo de tiempo, ella muestra una triple temporalidad articulada: la primera se refiere a que existe un tiempo de la historia o suceso (acto-escena); la segunda corresponde a la del registro icónico (acto-registro); y la tercera es aquella que el lector concretiza en su aproximación de la imagen (acto-producción).⁶ El encadenamiento de estos tres momentos engendra el acto fotográfico.⁷

⁵ Cfr. Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Literature and Painting* (Chicago: Chicago University Press, 1982), 36.

⁶ Cfr. Diego Lizarazo, “De la realidad en la fotografía” (conferencia, Bienal de Fotoperiodismo y Foro Iberoamericano de Fotografía, Museo de la Ciudad de México, 28 de julio de 2006), 20, <http://www.diegolizarazo.com/index.html>.

⁷ *Ibid.*, 16.

La relación entre la duración del suceso fotografiado y la discontinuidad del discurso es dispar: no cabe concebir al registro del instante como el suceso global; más bien, la fragmentación del espacio-tiempo particular interroga un pasado certero, aunque indeterminado para quien lea la imagen, y deviene un espacio liminal para el futuro, incluso para el fotógrafo mismo. La experiencia de lectura en la fotografía, a diferencia del relato, no posee un tiempo límite en la apreciación. Como si esta lectura fuera una compensación por la irrupción del instante, como si una mirada atemporal “presentificara” incesantemente aquello confinado a la iterativa referencialidad icónica.⁸ Pero la inmovilidad no significa incapacidad. A través de la secuencia y el *punctum temporis* o instante preñado, la fotografía puede lograr una narratividad.

SECUENCIA Y *PUNCTUM TEMPORIS*

La secuencia fotográfica es la respuesta más sencilla al problema de la narratividad fotográfica. En ella, dos o más referentes cambian su ubicación en el espacio, con lo cual invitan a una confrontación para extraer un valor narrativo. Pero, ¿cuál es principio de este efecto de sutura? Los conceptos esenciales para la construcción de una narrativa visual que operan en una secuencia son la yuxtaposición, el orden, la “visualidad pura” o falta de texto, el carácter efímero y la arbitrariedad.⁹

Al yuxtaponer imágenes en una serie, la mente del lector teje nexos de causalidad entre ellas; es decir, busca explicar la imagen subsecuente como consecuencia de la primera. A esta sutura de secuencias cinematográficas o fotográficas se le conoce como “efecto Kuleshov”. La yuxtaposición y el orden competen al medio, al arreglo autoral y a las convenciones culturales sobre la lectura del medio

⁸ Cfr. Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, trad. de Sophie Gewinner (México: Ediciones Ve, 2009), 74.

⁹ Cfr. Áron Kibédi Varga, “Stories Told by Pictures”, *Style* 22, núm. 2 (1988): 196.



Figura 2. Hoja de contactos de *Saigon Execution* (Vietnam, 1968), Eddie Adams. Imagen tomada de http://41.media.tumblr.com/68a83152fb460b26c2a9cbbd501c4402/tumblr_mtce8uMkzx1qf0xcao1_1280.jpg.

en que se encuentre la imagen, que ofrecen pistas al lector sobre cómo abordar esa secuencia o, de forma mínima, le indican que se trata de una narrativa.

Algo más sobre los últimos tres recursos: la “visualidad pura”, el carácter efímero y la arbitrariedad. Ellos competen más bien a la capacidad hermenéutica del lector, quien de este modo participa más activamente en la producción de sentido en secuencias desprovistas de texto. La “visualidad pura” es un término engañoso: pese a que la narrativa fotográfica puede no necesitar de un texto, esto no quiere decir que las imágenes carezcan de una “textualidad”, que empieza desde el simple reconocimiento de una imagen como superficie simbólica y se extiende hasta su lectura, dependiendo del medio en que se despliegue.¹⁰ La narratividad misma sería un tipo de textualidad. El carácter efímero y la arbitrariedad: ellos motivan

¹⁰ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez (España: Akal, 2009), 22, 88, 91.

DISECCIONES SEMIÓTICAS PARA UNA NARRATIVIDAD FOTOGRÁFICA



Figura 3. Extracto de *Droit de regards* (1985), Marie-Françoise Plissart. Imágenes tomada de http://monoskop.org/images/3/39/Plissart_Marie-Francoise_Derrida_Jacques_Droit_de_regards_1985.pdf .

narrativas posibles y coherentes dentro de sus propios límites, aunque no comprobables. El grado de complejidad de la historia y la coherencia de las causalidades encontradas depende del número de imágenes presentadas, la riqueza plástica de las mismas y de la disposición mental del lector, con lo cual inicia un proceso de polise-mia. Por ejemplo, en *Droit de regards*, de Marie-Françoise Plissart,¹¹ se reiteran todos estos recursos conceptuales en la construcción de una narrativa.

La detención del tiempo en la fotografía constituye una reserva en cuanto a la capacidad de transmisión de acciones: nada más estéril que el estatismo y la fragmentación para una historia; pero más bien se trata de un espacio liminal para la captación de acciones. La combinación de espacio y tiempo resulta más fructífera en un rasgo particular de la fotografía: el *punctum temporis*. Al respecto, Henri Cartier-Bresson habla del “instante decisivo”,¹² aquel momento en el cual la paciencia del fotógrafo y el correcto encuadre acotan una escena llena de significado, capaz de transmitir una narrativa. Ya en el siglo XVIII, cuando Lessing delimitó los dominios de cada arte, reconoció que existe cierto contenido narrativo en la imagen, siempre y cuando logre captar el “instante fecundo”:¹³

Si la pintura [metonimia para hablar de las artes plásticas en general], en razón de los signos que emplea o de los medios de imitación de que dispone, medios que sólo puede combinar en el espacio, debe renunciar por completo al tiempo, las acciones progresivas, en tanto que son tales, no pueden servirle de objeto, debiendo contentarse únicamente con acciones simultáneas, [que] puedan hacer presumir una acción. [...] La pintura, obligada a representar lo coexistente, no puede elegir sino un solo instan-

¹¹ Cfr. Marie-Françoise Plissart, *Droit de regards* (Paris: Minuit, 1985).

¹² Cfr. Henri Cartier-Bresson, *Fotografía del natural*, trad. de Nuria Pújol i Valls (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 15-31.

¹³ Por otra parte, los productos contemporáneos de la cultura desmienten en todo momento la distinción normativa entre las artes del tiempo y las artes del espacio: el cine, con su ilusión de espacialidad, también se desarrolla en un eje temporal. La escritura necesita de un soporte material, organizando sus fonemas y sintagmas sobre un acomodo espacial, sin menoscabo de su propiedad temporal. Cfr. Diego Lizarazo, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (México: Siglo XIX, 2004), 60-1.

te de la acción y debe, por consiguiente, escoger el más fecundo, el que mejor dé a comprender el instante que precede y el que sigue.¹⁴

Tanto para Lessing como para Cartier-Bresson, la representación espacial de las cosas puede lograr un ostensible efecto narrativo, a condición de captar un momento dramático. En el caso específico de la fotografía, la narrativa se logra conjugando espacio, actantes y suceso, cuyo efecto es más palpable en una serie fotográfica, pero que también es posible condensar en una sola imagen gracias a un continuum de acciones que la ligen a un estado previo y a uno subsiguiente. La fotografía, entendida como el instante preñado, no tiene el problema de sugerir el tiempo en una sola toma sin despertar el efecto de simultaneidad, al contrario de la tradición pictórica de Occidente, que enfrenta problemas como la transición, la representación de uno o varios *punctum temporis* y la *peripeteia*.

Esta narrativa del instante es al mismo tiempo una sinécdoque visual de un suceso más amplio y complejo. Lessing ilustra su tesis con la escultura *Laocoonte y sus hijos*,¹⁵ que representa al héroe homónimo siendo devorado junto a sus hijos por dos serpientes gigantes. La escultura capta la enérgica lucha y la gestualidad de las víctimas. Pero se trata de una forma parasitaria de narratividad, ya que es necesario conocer de antemano el mito de Laocoonte. Se trata, al fin, de una cuestión iconográfica en su sentido más llano: la categorización de representaciones visuales que ilustran textos preexistentes.

La fotografía exige otra mirada. Está, por ejemplo, la célebre fotografía *Death of a Loyalist Soldier*, de Robert Capa. Dejando de lado el título, que da una condensada aproximación al contenido, el valor testimonial que se percibe da cuenta de un instante dramático durante un enfrentamiento. No cabe asumir que el soldado haya sido herido gravemente, salvo por el título, si no llevara ese rifle (metáfora de belicosidad) y no fuese herido por una bala que no es visible

¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, trad. de Amalia Raggio (México: Porrúa, 1993), 95.

¹⁵ *Ibid.*



Figura 4. *Death of a Loyalist Soldier* (España, 1936), Robert Capa. Imagen tomada de <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD00729.jpg>.

pero que precipita su caída. Sin duda alguna, el rictus del soldado, su cuerpo cayendo y el rifle soltado ayudan a reconstruir el contexto en que se desenvuelve el instante previo y el posterior.

PERSPECTIVA

El narrador es requisito *sine qua non* de la mediación verbal del relato. La necesaria división teórica del relato en historia y discurso trae a escena la preponderancia tanto del macizo de información provista que constituye una narración como del papel del narrador y su perspectiva, pues todo sesgo informativo acusa un carácter restrictivo y selectivo: esto no es otra cosa que un punto de vista narrativo.¹⁶ Pimentel retoma la teoría de la focalización de Genette,¹⁷ quien distin-

¹⁶ Cfr. Pimentel, *El relato en perspectiva...*, 95

¹⁷ *Ibid.*, 97-102. Envía a Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trad. de Jane E. Lewin, pról. de Jonathan Culler (Ithaca: Cornell University Press, 1980).

que entre la instancia narradora (quién narra) y la perspectiva (desde qué punto se narra), pues a pesar de coincidir en ocasiones, no son lo mismo. La focalización define la regulación del flujo informativo-narrativo del narrador a través del punto de vista o perspectiva de alguna otra conciencia figural, expresado a través de un discurso, y cuyas limitantes son perceptuales, cognitivas, espacio-temporales, ideológicas, éticas y estilísticas.¹⁸ Toda perspectiva es regulación.

Existen tres tipos de focalización: focalización cero, focalización externa y focalización interna.¹⁹ En la primera categoría, la autoimposición de restricciones por parte del narrador resulta mucho más laxa, ya que entra y sale a voluntad de la conciencia de los personajes y se enfrenta a mínimos o nulos impedimentos cognitivos, espacio-temporales y perceptuales para dar cuenta de la narración. Es destacable la imposición del punto de vista ideológico del narrador, en virtud de su predominio discursivo. En la focalización interna, el alcance cognitivo, perceptual y espacio-temporal del narrador, se limita a la coincidencia de uno o varios personajes, pero dicha coincidencia no anula la diferencia entre narrador y personaje focalizado internamente. Por último, en la focalización externa, la limitada percepción, que imita también la que es natural, marca la pauta para la recepción de información. Muchas de las otras limitantes cognitivas y perceptuales son de algún modo complementadas por las inferencias que arrojan los diálogos y las acciones ejecutadas por los personajes.

La teoría de la focalización se restringe a la relación entre historia y discurso narrativo;²⁰ en sentido estricto, la focalización tiene que ver con el arreglo textual del relato, mediado por una instancia verbal. Bajo esta premisa, es insostenible la posibilidad de narrar con fotografías. Pero es inexacto hablar de un narrador en dicho medio —en su carácter opcional e incontrovertiblemente no verbal—, lo cual no quiere decir que no exista una perspectiva autoral. En la fotografía documental, el registro de un suceso señala constantemente que la participación de un fotógrafo es necesaria para esta

¹⁸ *Ibid.*, 97.

¹⁹ *Ibid.*, 98-102.

²⁰ *Ibid.*, 95.

rendición, que dicho suceso no se reduce a su documentación fotográfica (lo que no vemos en la fotografía es denso y complejo) y que los propios actantes del acontecimiento pueden ofrecer un punto de vista que matice o incluso contravenga lo planteado en una fotografía. En esta senda, la focalización, en su dimensión discursiva, tiene que ver menos con una articulación diegética y más con una transmisión narrativa efectiva, por lo que es posible expandir el concepto de focalización hacia una dinámica perceptual.²¹ Para Mieke Bal, es siempre un focalizador quien media y motiva la historia (objeto focalizado), lo cual resulta coherente al considerar la visualidad orientada que involucra.

La figura del autor es necesaria para la producción de una fotografía, pero hay que separar al “autor empírico” de la “instancia enunciativa”:²² el primero posee motivaciones biográficas e intenciones particulares que parecen lejanas e inasibles; el segundo se refiere a la signatura de su presencia como marca textual, pues él construye esta mencionada visualidad orientada; ella deja entrever un uso discursivo no verbal por parte de una instancia presencial en una fotografía. Esta impronta refuerza la idea de la focalización como un fenómeno subjetivo; es decir, la elección y el encuadre de referentes es un contenido que se encuentra ya interpretado.²³

Pensada desde su discursividad y desde la incalculable magnitud de lo registrado (¿Dónde comienza lo que veo? ¿Qué peso tiene lo invisible en la fotografía? ¿Qué determina lo que observo?), el lector informado completará, o bien desmitificará la imagen, pues toda labor o rastro representacional será puesto en marcha, en su propia narrativización de la imagen.²⁴ En esta comprensión el fotógrafo, o mejor dicho, la instancia enunciativa, registra una perspectiva de un suceso más grande que lo antecede, sobrepasa e involucra. El lector

²¹ Cfr. Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, trad. Christine Van Boheemen (Toronto: Toronto University Press, 2009), 96-106.

²² Cfr. Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2011), 220.

²³ Cfr. Bal, *Narratology...*, 107.

²⁴ Cfr. Mieke Bal, “Visual Narrativity”, *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. de David Herman *et al.* (Londres: Routledge, 2005), 631.

informado sabe esto, y por ello entiende, desde la textualidad icónica, que toda imagen fotográfica propone la perspectiva de un focalizador externo, con la expectativa implícita de que se identifique con ella; sin embargo, en la práctica, el lector informado podrá elegir una función diferente y proyectar un focalizador interno, el cual dependerá totalmente de su arbitrio.²⁵

En la fotografía tal inserción resulta problemática, sobre todo cuando no existe un paratexto que ayude a establecer un significado particular en la imagen, por no mencionar que la narrativa fotográfica documental no se basa en la preexistencia de la historia, como en la pintura. Además, la significación de la imagen trasciende la textualidad icónica, pues para extraer de una fotografía un significado satisfactorio, mas no definitivo, importa el contexto histórico y social en que dicha fotografía haya sido producida, lo cual inaugura otras problemáticas originadas en ámbitos extrafotográficos, pero que definen la recepción de lo fotográfico. Por ejemplo, la fotografía *Saigon Execution*, de Eddie Adams. Difundida inmediatamente por los medios impresos, fue leída como la expresión de la brutalidad y el horror de la guerra. El lector puede elegir la alternativa más inmediata: aquella en que la focalización externa la convierte en un documento visual objetivo sobre la guerra en Vietnam.

Otro tipo de lector acaso sepa más de las circunstancias en que fue hecha la imagen (coyuntura histórica). Tomada en febrero de 1968, durante la intervención estadounidense en Vietnam, la tristemente célebre imagen significó para Adams la culminación de tres años de labor documental. De acuerdo con el testimonio de los captores, el ajusticiado era un partisano del Vietcong. Tal fue la información que recibió Adams tras la ejecución, y que determinaría su posterior actuación. Así, pues, el focalizador externo propuesto por Adams busca que el lector se identifique con él, y en consecuencia proyecte un focalizador interno a través de la mirada del general Nguyen Ngoc Loan, en un intento por justificar su proceder. Las simpatías de Adams —un *exmarine* él mismo— parecían estar del lado de la figura del general Nguyen Ngoc Loan. La historia ratificaría

²⁵ *Ibid.*



Figura 5. *Saigon Execution* (Vietnam, 1968), Eddie Adams. Imagen tomada de <http://1.bp.blogspot.com/-XwjZTVInghk/U3Jv5jqOpBI/AAAAAAAAAJFM/Mf6WVCThdZM/s1600/Saigon+Execution+Murder+of+a+Vietcong+by+Saigon+Police+Chief,+1968.jpg>.

esta cordialidad.²⁶ Esta es una lectura que no se restringe a la discursividad icónica, y por tanto, no escamotea las subjetividades que rigen no solamente la toma, sino la difusión de las fotografías, lo que de pronto hace visible la presencia de una ideología personal y una colectiva: un fotógrafo estadounidense, antiguo miembro de la mili-

²⁶ Una retrospectiva en palabras de Adams: “En 1969, gané el Premio Pulitzer por una fotografía de un hombre disparándole a otro. Dos personas murieron en aquella fotografía: quien recibió la bala y el general Nguyen Ngoc Loan. El general asesinó al Vietcong; yo asesinó al general con mi cámara. Las fotografías son las armas más poderosas del mundo. Las personas creen en ellas, pero las fotografías mienten, incluso sin manipulación. Son verdades a medias. Lo que la fotografía no dijo era: ‘¿qué habrías hecho tú si fueras el general en aquel momento y lugar, en aquel caluroso día, y hubieses atrapado al supuesto villano después de que él hubiera volado a uno, dos o tres soldados estadounidenses?’ El general Loan era lo que se dice un verdadero guerrero, admirado por sus tropas. No estoy diciendo que hizo lo correcto, pero debes ponerte en su lugar [...]”. Eddie Adams, “Eulogy: General Nguyen Ngoc Loan”, *Time Magazine* (27 de Julio de 1998), <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html>. Traducción propia.

cia, documentando para una agencia estadounidense de noticias ante una política intervencionista de su propio país.

Toda información requiere selección. En ese sentido, otro lector escatimará posturas políticas, acaso por estar consciente de la dificultad del medio fotográfico para transmitir una historia imparcial; la simplificación de ideologías de medios de registro icónicos, como la televisión,²⁷ parece también afectar a la prensa escrita, pese a que pretenda ofrecer una narrativa causal. Este lector insertará un focalizador interno, pero esta vez, la empatía que genera el dolor del otro le ayudará a crear significado, basado en el rictus del ajusticiado, y encontrará una expresión del horror de la guerra. El paso hacia una lectura antibelicista es inmediato, y de hecho, esa es la interpretación que ha primado en los medios desde la difusión de *Saigon Execution*.

En la fotografía, la focalización involucra en su dinámica expansiva no solamente las marcas icónico-textuales de la fotografía, sino que, gracias a la semiosis que convoca la imagen, moviliza todo un acervo de conocimientos y gran vigor imaginativo; y a la postre señala una serie de subjetividades, inagotables lo mismo que inevitables, en ambos extremos del acto fotográfico (el acto-registro del fotógrafo y el acto-producción del lector): los sesgos ideológicos, los descuidos y las omisiones. Para concluir, a modo de repaso, solamente tres aspectos semióticos que hacen posible la narratividad del medio fotográfico: lejos de abonar a una pretendida oposición entre la palabra y la imagen, la narratividad fotográfica señalaría la complejidad de la textualidad de la imagen icónica. Por otro parte, la imagen fotográfica, al interactuar con la discursividad verbal, movilizaría no solamente una transmisión efectiva de un contenido comunicativo –como es propio del documentalismo–, también lograría una propuesta estética y plantearía además una premura ética, atributos que no sólo legitiman la narratividad, sino que apremian su discusión.

²⁷ Cfr. Fred Ritchin, *Después de la fotografía*, trad. de Luis Albores (México: Ediciones Ve / Fundación Televisa, 2010), 57.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Eddie. "Eulogy: General Nguyen Ngoc Loan". *Time Magazine* (27 de julio de 1998). <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,988783,00.html>.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Traducción de Christine van Boheemen. Toronto: Toronto University Press, 2009.
- _____. "Visual Narrativity". En *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Edición de David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, 629-633. Londres: Routledge, 2005.
- Berger, John. *Otra manera de contar*. Traducción de Coro Acarreta. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Cartier-Bresson, Henri. *Fotografiar del natural*. Traducción de Nuria Pújol i Valls. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. Traducción de Sophie Gewinner. México: Ediciones Ve, 2009.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Traducción de Jane E. Lewin, prólogo de Jonathan Culler. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Kibédi Varga, Áron. "Stories Told by Pictures". *Style* 22, núm. 2 (1988): 194-208.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Traducción de Amalia Raggio. México: Porrúa, 1993.
- Lizarazo Arias, Diego. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, 2004.
- _____. "De la realidad en la fotografía". Conferencia. Biental de Fotoperiodismo y Foro Iberoamericano de Fotografía, Museo de la Ciudad de México, 28 de julio de 2006. <http://www.diegolizarazo.com/index.html>.
- Marzal, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Mata Rosas, Francisco. *México Tenochtitlan*. México: Era / Casa de las Imágenes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Plissart, Marie-Françoise. *Droit de regards*. París: Minuit, 1985.
- Ritchin, Fred. *Después de la fotografía*. Traducción de Luis Albores. México: Ediciones Ve / Fundación Televisa, 2010.
- Ryan, Marie-Laure. "Narration in Various Media". En *The Living Handbook of Narratology*, 1-2. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Literature and Painting*. Chicago: Chicago University Press, 1982.

DESMEMBRAR, REUSAR Y REHUSAR IMÁGENES Y PALABRAS: ENTRE LA EMBLEMÁTICA RENACENTISTA Y EL *COLLAGE* VANGUARDISTA

Martín Olmedo Muñoz

Investigador independiente

La presente reflexión describe las capacidades visuales del *collage* como forma de expresión, y su relación con la iconotextualidad. No busca someter el proceso creativo al ámbito de lo heurístico, sino mostrar las potencialidades que genera la relación entre texto e imagen al momento de desmembrar y reusar elementos visuales para generar una composición artística.

Se ha estudiado el *collage* desde una perspectiva objetivista (o realista) que concede o coloca en primer término la importancia del texto en su literalidad para definir significados. En otros casos se resalta una perspectiva subjetivista (o idealista), la cual define el papel del intérprete. El presente ensayo busca generar un equilibrio entre ambas posturas, al plantear que la relación entre el objeto (unido a su texto e imágenes) y el sujeto (intérprete) es la que genera significados.¹

La historiografía del arte y la iconotextualidad ha considerado al *collage* como una técnica pictórica cuyo inicio se remonta a las expresiones vanguardistas.² Este movimiento artístico, en la medida en que pretendió una destrucción de las antiguas formas y cánones del arte, buscó desmembrar imágenes, reusar textos y rehusar conceptos

¹ Para profundizar en el tema, véase W. J. T. Mitchell, "What Do Pictures 'Really' Want?", *The MIT Press* 77 (verano de 1996): 71-82.

² Para reconocer el papel del *collage* en la posvanguardia, y la unión entre el signo y el texto, véase Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, trad. de Alfredo Brotons (Madrid: Akal, 2001), 75 ss.

establecidos para crear aquello que Walter Benjamin llama una “constelación fragmentaria”.

No obstante, se considera aquí que los artistas de la vanguardia no fueron los “grandes inventores” de ese proceso, sino que simplemente formaron parte de la tradición cultural de la creación de imágenes en Occidente. El ejemplo más evidente de esa dinámica artística se observa en la emblemática renacentista que se conjuntó con el proceso editorial de la época.³ El objetivo era expresar ideas, conceptos, verdades, en una relación constante entre texto e imagen, cuyo principal representante fue Andrea Alciato.

El emblema está compuesto por la figura o cuerpo, inscripción, lema o título y descripción o *declaratio*; de ese esquema se configuraron otros libros de repertorios iconográficos, como la muy famosa *Iconología* de Cesare Ripa, la cual tuvo amplio éxito en los siglos xvii y xviii, y que varios autores la tradujeron a diversas lenguas. La unión del mote, imagen, texto y marco visual hizo que la relación del emblema con la iconotextualidad fuera evidente.

Por tanto, el uso de diferentes componentes implicó un proceso de *collage*, definido aquí como la reorganización de fragmentos desmembrados, despedazados y recompuestos en un montaje, cuyo significado y relación dialéctica parte de la palabra y la figura para crear una alegoría. Más allá del sentido anacrónico que el término puede tener, sobre todo si se refiere a un constructo del siglo xvi y xvii, y se compara con una expresión artística del xx y xxi, el *collage* es una estrategia discursiva y, por ende, como forma de expresión artística no es un invento de la vanguardia de principios del siglo xx.

En los momentos históricos en que el lenguaje visual ha sido insuficiente para describir ideas o conceptos, el sentido de conjunción de fragmentos o *collages* ha tomado una particular relevancia.

³ La relación de la imprenta con los libros de emblemas se encuentra definida en Arnaud Visser, “Why Did Christopher Platin Publish Emblem Books?”, en *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*, ed. de Alison Adams y Marleen van der Weij, Glasgow Emblem Studies 8 (Glasgow: University of Glasgow, 2003), 63-78.

DESMEMBRAR

Cada forma que compone un *collage* es un “elemento individual”. Se puede unir con otras en compilaciones, pero conserva separación y encuadre. Cada una de las piezas forma partes individuales cerradas en sí mismas dentro de un todo. Se le puede llamar “constelación fragmentaria”, utilizando la metáfora planteada por el pensador Walter Benjamin.⁴

El proceso de recreación de un *collage* comienza en el momento en que se desfragmenta una imagen, y después se recompone para darle un nuevo sentido. ¿En qué momento inicia la desfragmentación y la recomposición del *collage*? Como se menciona arriba, inicia con la limitación del lenguaje y la necesidad de transformación que implican las circunstancias históricas cuando se realiza la imagen-icóno-textual. El sentido de desmembramiento que se propone aquí surge del planteamiento, también retomado de los textos de Benjamin, de la “fantasmagoría capitalista”.⁵ Toda referencia visual puede ser utilizada como un objeto de cambio para sacarlo de su contexto comercial; no se trata de desmembrar algo para crear algo nuevo y novedoso, sino de destruir aquello ya formado para otorgarle un nuevo sentido.

Desde tres lugares se puede despedazar una fantasmagoría: el primero, destruir aquello ya formado para otorgarle un nuevo sentido, por ejemplo, una revista comercial o académica; segundo, desde interrumpir en el “proceso histórico de lo artístico”, es decir, extraer la imagen de su sentido estético; tercero, construir, dice Benjamin, una nueva “mirada que hechiz[a] a las cosas desprendidas del tiempo, [...] paisaje petrificado del mito”.⁶ Se trata de romper el proceso petrificado que implica la historia monumental de los mitos esencialistas del arte, del comercio o del espectáculo.

⁴ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Luis Fernández, Fernando Guerrero e Isidro Herrera (Barcelona: Akal, 2005).

⁵ Sobre ese concepto véase György Markus, “Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria”, *New German Critique*, núm. 83 (primavera-verano de 2001): 3-42.

⁶ Benjamin, *Libro de los pasajes*, GS I, 343.

La figura 1, *Cumplo tus sueños*, previene visualmente de este papel, en el que las obras de los artistas Miguel Ángel y Caravaggio implican una conjunción “destructiva” con la “nota roja” periodística, el cómic y las revistas de moda. La imagen trastoca los elementos para recomponerlos y presentar la violencia como un objeto de consumo en el que lo paternal ejerce un control determinante en la cultura occidental, frente a lo femenino que se victimiza con tal de “cumplir un sueño”.

Despedazar una foto, un recorte, una figura o un texto (o un iconotexto) implica la “interrupción” del “proceso histórico”; el creador salta fuera de la historia del arte para generar una nueva mirada y un desprendimiento de la fantasmagoría, pues, como menciona Benjamin en su renombrado *Libro de los pasajes*,⁷ esas imágenes están petrificadas por los mitos modernos e industriales: el concepto del arte decimonónico, el lujo y la comercialización de la violencia de los periódicos amarillistas. El acto de desmembrar las coloca en movimiento, las recrea con la mirada, las retrae al momento histórico y, a modo de relámpago-instante (*Augen-Blick*), crea un montaje dialéctico.



Figura 1. *Cumplo tus sueños*, collage, 56 x 14 cm. Fotografía de Martín Olmedo.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Lo que nos ve, lo que nos mira*, trad. de Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 1997), 13 ss.

REUSAR

La verdad está cargada de tiempo hasta estallar.
Walter Benjamin

La relación del *collage* con la iconotextualidad es evidente. La unión entre imágenes disímiles, la constelación fragmentaria combinada con un texto y la conjunción de esos fragmentos con las palabras recrean nuevas imágenes y otorgan un nuevo sentido a la poética. Si se sigue el aforismo de Benjamin, cada imagen es una verdad y la labor del artista es hacerla estallar.

El *collage* es una composición dialéctica. Como se vio en la figura 1, ella, en sí misma, configura una nueva temporalidad de lo que ha sido y del ahora. ¿En dónde localizamos la dialéctica de esas imágenes? ¿Qué papel juega la iconotextualidad en ese proceso? Las imágenes del inconsciente colectivo están presentes en la cotidianidad; ya no se miran ni se observan, simplemente se ven. Esos objetos forman parte del gran referente que constituye el día a día, a los cuales se les otorgan conceptos, ideas, prejuicios, deseos, miedos, fantasías, etc.⁸ Las imágenes producidas en una sociedad o cultura tienen su experiencia y sus depósitos en ese inconsciente colectivo, y al entremezclarse con la mercancía, o la llamada “obra de arte”, modifican su significado y, por ende, se regeneran en nuevos marcos, usos y percepciones.⁹ La plástica de la dialéctica, generada por el *collage*, implica una ruptura con la estética de la ambigüedad, en vez de pretender generar tergiversaciones para que el observador diga o piense: “¿el artista pretendió decir esto o aquello?”. El *collage* busca desmembrar y reusar, para saturar de tensiones. Se retoma aquí el concepto del *Augen-blick*, ese shock de mirada que, en palabras de

⁸ La relación de la imagen con la observación y sus derivaciones se puede encontrar en W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987), 7 ss, en particular el esquema de la página 10 y 40-46.

⁹ Sobre el tema del reuso del arte en el siglo xx, véase José Jiménez, *Teoría del arte* (Madrid: Alianza / Tecnos, 2002), principalmente el capítulo 1: “Arte es todo lo que los hombres llaman arte”.

Benjamin, debe cristalizar como mónada.¹⁰ El devenir hecho imagen como un ser en partes.

En la figura 2, *Panel-tablero-fragmento*, se observa una composición basada en el planteamiento del retrato, basado a su vez en la composición del PANEL desarrollada por Aby Warburg.

La dialéctica de “lo que ha sido y lo que es” consiste en jugar por medio de la unión de una serie de tableros (tablas cuadradas y rectangulares sobrepuestas) con la idea de la foto etnográfica-antropológica, junto a la cámara moderna que amablemente nos dice: ¡Sonríe!, con los rostros “fotografiados” de varios personajes; es decir, la dialéctica consiste en reutilizar elementos para recuperar, registrar o definir una “cultura”, la tradición histórica o el “recordatorio” de las personas por medio del retrato. La imagen conforma el grupo de la iconotextualidad, con la leyenda colocada en líneas distribuidas en el panel y reutilizadas de fragmentos de frases cortadas de los periódicos, que versa:



Figura 2. *Panel-tablero-fragmento*. Collage intervenido digitalmente, 51 × 76 cm. Fotografía de Martín Olmedo.

¹⁰ Mónada: cada una de las sustancias indivisibles, pero de naturaleza distinta, que componen el universo. Definición del *Diccionario de la Lengua Española*, acceso el 18 de septiembre de 2015, <http://lema.rae.es/drae/?val=m%C3%B3nada>.

Es
pues indudable que no percibimos
la mayor parte de la información
contenida en el espacio.
De antemano sabemos que
es inconcebible sostener
que nuestra realidad
perceptual es única
para preparar la sustancia de nuevo.
un deseo de poseer siempre
la comprensión de la Belleza en sí,
a través
de seres que devoran pensamientos,
en ilimitado amor a
los vientos fríos y oscuros,
el esplendor de toda magnitud
y nosotros somos
dos baquetas, una contra otra,
las estrellas.

El papel de la textualidad en el *collage* es delimitar el significado. La frase remite a que es imposible ver y observar la mayor parte de la realidad visual, y a que siempre se está en busca de una supuesta belleza o, en términos contemporáneos, algo agradable al ojo para disponerlo por medio de la mirada; aunque ese acto es el fundamento de una estética y se dirige hacia una trascendencia cultural que parte de las metáforas dialécticas de “dos baquetas, una contra otra” –generadoras de sonido debido a su choque– y las estrellas –bellas por sí mismas, sin necesidad del discurso estético justificador.

REHUSAR

El pensamiento está saturado de sí mismo.
Walter Benjamin

Después de plantear los puntos anteriores, se puede afirmar que el *collage* implica y requiere una “saturación de tensiones”. Cuando se

observa un *collage*, las imágenes no tienen fines de clasificación. Éstas son únicas en su ámbito (pese a su reproductibilidad) y si se rehusan son nuevamente desplegadas. ¿Cómo volver “única” una fotografía reproducida cien mil veces en una revista de moda? ¿Cómo desplegar nuevamente la imagen de san Bartolomé en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina? Por medio del montaje.

El *collage* es edición, hablando comparativamente con el ámbito cinematográfico. Es cortar y pegar; es ese momento en el que se trastoca la temporalidad: lo ya filmado, lo organizado y el “producto final”; pasado, presente y futuro de la obra en una sola acción. El montaje implica rechazar y reutilizar los contenidos iconográficos y literarios para quitar elementos artificiales generadores de tensión visual, y profundizar la arbitrariedad de la posición compositiva en su sentido estético.

La manera de rehusar imágenes o texto en un *collage* es componer para generar el sentido poético visual. Los temas, las iconografías, las palabras contradictorias encuentran en la alegoría su manera de expresarse. El artista lleva al límite la forma para revelar su contenido como signo. Los esquemas burdos o demasiado cuadrados forman la expresión.¹¹ El creador sofoca y atiza formas, temas iconográficos y textos. Estos esquemas de unión entre palabra, forma, figura o color generan lo alegórico, es decir, en términos de la vanguardia de principios del siglo xx, suspenden la presencia sensible de la apariencia, rompen el mito de estética clásica con sus adjetivos configurados a finales del siglo xix y el siglo xx: carente de expresión, sublime, redentor, etcétera.¹²

El sentido de la alegoría no sólo implica la recreación o ruptura con la tradición, también implica la rememoración, como se ha visto a lo largo de este ensayo. ¿En qué consiste ese fenómeno? Se fundamenta en la construcción de la mirada, en “lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira”, como lo describe

¹¹ El ejemplo más tradicional de esta manera de crear es Piet Mondrian. Véase Carel Blotkamp, *Mondrian. The Art of Destruction* (Londres: Reaktion Books, 2001), 128 ss.

¹² Hal Foster, *Belleza compulsiva*, trad. de Fabian Lebenglik (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008).



Figura 3. *La metáfora*. Collage digital. Fotografía de Martín Olmedo.

Didi-Huberman.¹³ Por tanto, el *collage* genera rememoración: la interpretación de uno mismo, de un modo alegórico.

La figura 3, *La metáfora*, expone el proceso de rememorar con base en una paráfrasis, retomando uno de los aforismos de Walter Benjamin, relacionada con las maneras de buscar imágenes visuales en diferentes periodos históricos: “La Baja Edad Media indagó a Dios, el Renacimiento el espacio cósmico, el Barroco las bibliotecas, el clasicismo la razón, el Romanticismo los cafés, las Vanguardias los basureros y los contemporáneos las pantallas”.¹⁴

La obra retoma creaciones de Max Ernst, Cesare Ripa y Jean-Luc Godard. El eje es la metáfora, una serie de desmembramientos visuales que implican al espectador dentro de la tiranía de la pantalla y, como ésta ha oficializado el lenguaje, la percepción desde la

¹³ Didi-Huberman, *Lo que nos ve, lo que nos mira*, 13.

¹⁴ Benjamin, *Libro de los pasajes*; y del mismo autor, *El origen del Trauerspiel alemán*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada, 2012).

intimidad hasta el espacio público. Esto ha llevado al tema descrito en la figura 4, *Filmtheater*.

La iconografía discurre sobre el problema contemporáneo contrario a la pantalla, su relación con el objeto de “registro” y los referentes de identidad: somos la percepción visualizada de nosotros mismos. La esencia del ser mirado, no importa en qué condiciones, así como se presenta en el caso del atropellado, ubicado en el centro del *collage*, o de la “celebridad”, captada por los *paparazzi*, permanece. La gran paradoja de la era contemporánea de las multiimágenes es la pulsión de observarse y sentirse observado, generar pedazos desfigurados de los individuos y de la sociedad, apagando sus posibilidades de transformación. El *Filmtheater* visto como el gran escenario del mundo donde todos actúan, se esconden y se ven con base en simulacros visuales, y la superficialidad que implica mirar todos días imágenes, las cuales pueden ser sobre violencia o “intimidad” de

Figura 4. *Filmtheater*.
Collage intervenido digitalmente, 15 x 52 cm.
Fotografía de Martín Olmedo.



personajes “famosos”. El planteamiento fundamental del *collage* es que uno se encuentra ante la construcción de una mirada, cuyo objetivo es generar estímulos que deriven en una respuesta o neutralicen una conducta, es decir, una reutilización, como sucede con las imágenes de moda, la posterior compra del producto, o en la prensa, la divulgación de la noticia para el entretenimiento como co-generador de prácticas sociales.

CONCLUSIÓN

El ser humano aprehende las posibilidades de lo real por medio de imágenes. Al imaginar y elaborar, selecciona y organiza. El *collage* pretende transgredir “la imagen del mundo” por medio del juego entre figura, textura, forma, color y texto. En su circunstancia histórica, los personajes renacentistas del mundo del arte buscaron y generaron las formas de recrear y reimaginar su visualidad. La emblemática y los repertorios de iconografía funcionaron para esos dos ámbitos. La vanguardia retomó y reorganizó esos planteamientos, a partir de su idea de ruptura y crítica al concepto del progreso artístico y de la modernidad. Su principal representante fue Max Ernst, quien en sus novelas gráficas –*La Femme 100 têtes* [*La mujer de 100 cabezas*] y *Une semaine de bonté* [*Una semana de bondad*]- replantea la idea del *collage* y la reutilización de las imágenes.

El siglo xx ofreció múltiples ejemplos del uso del *collage*. Se le observó como una técnica artística, en muchos casos perdió su capacidad expresiva, y se le utilizó con fines comerciales. La publicidad, enmarcada por el diseño, intenta enmascarar el carácter de mercancía de los objetos; no obstante, ante esta glorificación engañosa del mundo de lo lucrativo se opone su transposición a lo alegórico. El arte del siglo xxi impone el reto de volver a definir muchos conceptos que la neovanguardia y el mercado del arte contemporáneo han destruido, además de que les han quitado contenidos.¹⁵

¹⁵ Hal Foster invita a replantear el sentido de la *crítica* como estrategia de conocimiento y difusión de las artes. En ese contexto, la iconotextualidad y sus reflexiones tienen un papel

Para empezar, es necesario modificar algunas categorías derivadas de los estudios de arte. Las principales son aquellas heredadas de los cánones del siglo xx: el surrealismo figurativo, el movimiento *lowbrow*, la neovanguardia, la “construcción destructiva”, el enfoque interdisciplinario o *crossmedia*. Ha sido más común delimitar los ámbitos de una expresión a los elementos de una tradición histórica llamada “estilo” y así utilizar categorías ya definidas por el núcleo académico, como abstracción, constructivismo, surrealismo y dadaísmo. El *collage* reivindica los ejes de descontextualización y recontextualización que el museo pretende detener. Por medio de la ruptura de formas imagina-elabora, selecciona y organiza, y reorganiza una “imagen del mundo” petrificada por museos, instituciones académicas, bibliotecas, etc., para formar una nueva composición.

El objetivo de una reflexión sobre el *collage* implica reconocer una tradición cultural muy amplia: la necesidad del ser humano de recomponer su realidad, lo cual genera una nueva necesidad de transformar las formas, para resignificar el mundo y descubrir nuevos procesos de simbolización. No se trata de someter el proceso creativo al ámbito de lo heurístico o hermenéutico desde una perspectiva objetivista (o realista) que conceda la primacía al texto en su literalidad y pretenda “traducir” las imágenes a un lenguaje textual o, en caso contrario, una perspectiva subjetivista (o idealista) que privilegie el papel del intérprete y la llamada “construcción de la mirada”.¹⁶ Se ha expuesto en este escrito que por medio de un plan-

predominante para volver a sentar unas bases que actualmente se encuentran desdibujadas y que, inteligentemente, han llenado y cimentado con dinero y discursos huecos el mercado del arte. Foster, *Belleza compulsiva*, 227- 230.

¹⁶ Sobre la construcción de la mirada y la historiografía de lo visual, véase Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. de Carmen Bernárdez (Madrid: Hermann Blume, 1989); Horst Bredekamp, *Visuelle Argumentationen: Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt* (Múnich: W. Fink, 2006); Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. de Gonzalo María Vélez (Buenos Aires: Katz, 2007), y del mismo autor *La imagen y sus historias: ensayos*, intr. de Peter Krieger y Karen Cordero (México: Universidad Iberoamericana, 2011), y *The Invisible Masterpiece*, trad. de Helen Atkins (Chicago: University of Chicago Press, 2001); Michel de Certeau, “La operación historiográfica”, en *La escritura de la historia*, 3a ed., trad. de Jorge López Moctezuma (México: Universidad Iberoamericana, 1993), 67-127; Roger Chartier, “La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas”, en *Historias* 31 (octubre de 1993 - marzo

teamiento teórico-práctico se trata de generar una lectura en dos niveles, cuyo sentido dependerá de cada lector-observador. El escrito reconoce y completa la relación del objeto (texto) y el sujeto (intérprete), pues aquí se considera que todo proceso de lectura implica un camino, y cada persona mediante sus posibilidades visuales decidirá recorrerlo desde diferentes ámbitos. Este ensayo implica esos dos niveles: el ámbito visual y el ámbito textual. Los dos componentes se complementan, pero no se excluyen.

Desde la perspectiva de la técnica, el *collage* se ha considerado como la utilización del material “crudo”. Se utiliza la metáfora de un cocinero que modifica químicamente los “materiales” para darles un sentido, una combinación o una abstracción. No hay definición más alejada de la realidad. El mundo no tiene objetos “crudos”, el artista no hace “arte” con su transformación, simplemente lo recontextualiza. La idea de la visión (mirada) y la “originalidad” del artista no parten de la composición del mismo, sino de aquel que le otorga un sentido, en el caso del *collage* dialéctico. La búsqueda de control de las instituciones culturales (incluyendo las públicas, dominadas por el Estado, y las privadas, por el circuito de las ferias, bienales o galerías) pretende generar esas nociones para agregar un valor a las piezas y así mantener las funciones del actual sistema artístico.¹⁷ El sentido de reconocer en ellas una memoria histórica ha implicado ese “uso” indiscriminado que recoloca al observador, desde una perspectiva invisible y como un referente del *rating* televisivo: medición de “públicos”, generación de “públicos”, *focus-group*, etcétera.

La idea primordial aquí es considerar que el *collage* no es espontáneo, no es irreverente ni mucho menos personal, pues inicia con un sentido de reutilización; por ende, requiere de un sistema de selección que no se presta a la espontaneidad. Incluso el *collage* más

de 1994): 5-19; George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Óscar Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2006). De ese autor véase *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, 2a ed., trad. de Mariana Miracle (Barcelona: Paidós, 2011) y *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (París: Minuit, 2002).

¹⁷ Sobre el tema, véase Boris Groys, “The Truth of Art”, e-flux, acceso el 13 de abril de 2016, <http://www.e-flux.com/journal/the-truth-of-art/>.

comercial tiene una discriminación precisa y detallada, por lo cual no es irreverente ni busca transgredir las normas, sino ubicarlas desde otro punto, el del producto de venta. El *collage-marketing*, o la pieza de arte “en venta”, no pretende generar una falsa idea de la transgresión, pues esa consiste en una ilusión que tarde o temprano termina siendo utilizada por los principios de la sociedad de consumo: muchos artistas del *collage* trabajan para el diseño y la publicidad. En esa necesidad de comunicación desde un lugar social, el artista pierde su “personalidad”, así como ha sido considerada desde la creación del término en el Romanticismo.¹⁸ En su sentido máximo de reuso el *collage* se transforma en un arte social, no en su sentido colectivo, sino en su capacidad de comunicar dinámicas sociales e históricas.

Por último, cabe agregar que las oportunidades del *collage* en el mundo poscontemporáneo o de neovanguardia radican en sus posibilidades de comunicación como perceptor crítico. Hay que recordar que el mensaje del *collage* no es críptico ni enigmático, ni está en clave: las obras expresan lo que son; no es conceptual, pero tampoco es mercancía, pues no debe generar lugares comunes al observador, es decir, a quien genera miradas de rememoración alegórica. Los elementos que componen el *collage* no están temáticamente en él mismo, sino que forman un poema “rítmicamente compuesto” en recursos metafóricos, alegóricos; así se conserva la gestualidad, la importancia de la iconografía, la valorización de la mirada; no se pierde su sentido, no se suaviza o maquilla, se reordena el pensamiento saturado de sí mismo, el mundo de imágenes colmado de ellas mismas por medio de la iconotextualidad.

BIBLIOGRAFÍA

Baxandall, Michael. *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Traducción de Carmen Bernárdez. Madrid: Hermann Blume, 1989.

¹⁸ *Ibid.*

- Belting, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Traducción de Helen Atkins. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- _____. *Antropología de la imagen*. Traducción de Gonzalo María Vélez. Buenos Aires: Katz, 2007.
- _____. *La imagen y sus historias: ensayos*. Textos introductorios de Peter Krieger y Karen Cordero. México: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández, Fernando Guerrero e Isidro Herrera. Barcelona: Akal, 2005.
- _____. *El origen del Trauerspiel alemán*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2012.
- Bredenkamp, Horst. *Visuelle Argumentationen: Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*. Múnich: W. Fink, 2006.
- Certeau, Michel de. “La operación historiográfica”. En *La escritura de la historia*. 3ª. edición. Traducción de Jorge López Moctezuma, 67-127. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Chartier, Roger. “La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas”. *Historias* 31 (octubre de 1993 - marzo de 1994): 5-19.
- Didi-Huberman, George. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Minuit, 2002.
- _____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Óscar Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2006.
- _____. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. 2a. edición. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que nos ve, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2001.
- Groys, Boris. “The Truth of Art”. e-flux. Acceso el 13 de abril de 2016. <http://www.e-flux.com/journal/the-truth-of-art/>.
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid: Alianza / Tecnos, 2002.

- Markus, György. "Walter Benjamin or: The Commodity as Phantasmagoria". *New German Critique*, núm. 83 (primavera-verano de 2001): 3-42.
- Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño. "De la historia a la historiografía: las transformaciones de una semántica". *Historia y Grafía* 4 (1995): 245-261.
- _____. "El impacto de los medios de comunicación en el discurso de la historia". *Historia y Grafía* 5 (1995): 195-223.
- _____. "El vuelo del águila". *L'Ordinaire Latinoamericaine* 159 (1995): 69-74.
- Miño Grijalba, Manuel. "Algo sobre los historiadores y los archivos". *Historia mexicana* 47, núm. 3 (enero-marzo de 1998): 655-669.
- _____. "Historiadores ¿Para qué? Un enfoque desde la educación superior". *Memorias de la Academia de la Historia* 47 (2004): 151-178.
- Mitchell, W. J. T. "What Do Pictures 'Really' Want?". *The MIT Press* 77 (verano de 1996): 71-82.
- Visser, Arnoud. "Why Did Christopher Platin Publish Emblem Books?". En *Emblems of the Low Countries: A Book Historical Perspective*. Edición de Alison Adams y Marleen van der Weij, 63-78. Glasgow: University of Glasgow, 2003.
- W. J. T. Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Woodfield, Richard (ed.). *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*. Ámsterdam: G+B Arts International, 2001.
- Zermeño, Guillermo. "La historia ¿Una ciencia en crisis? Teoría e historia en México 1968-1988: una primera aproximación". En *Memorias del Simposio de Historiografía Mexicanista*. 26-35. México: Comité Mexicano de Ciencias Históricas, 1990.
- _____. "La historiografía en México: una balance (1940-2010)". *Historia Mexicana* 62, núm. 4 (abril-junio de 2013): 1695-1742.

HACIA LA VERBIVOCOVISUALIDAD.
NOTAS SOBRE UN *PAIDEUMA* POSIBLE DESDE
EL CONCRETISMO EN POESÍA MEXICANA

Cinthya García Leyva

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades

En uno de sus ensayos críticos, “Teoría de la guerrilla artística”, de 1973, el poeta concreto Décio Pignatari hace una revisión de la estrategia cultural de “lo constelado”, a partir de una analogía con la noción de guerrilla. Entendida ahora como una de las herencias del movimiento concretista, la dinámica de la constelación comparte con la guerrilla, según Pignatari, la exigencia de generar estructuras abiertas que estén regidas por coordinación antes que por subordinación. “En relación con la guerra clásica, lineal”, escribe el autor, “la guerrilla es una estructura móvil operando dentro de una estructura rígida, jerarquizada”.¹ Como en la constelación, la fuerza de una guerrilla “reside en la simultaneidad de las acciones”² y, por su disposición abierta, “parece confundirse con los mismos acontecimientos que propicia”.³

Como buscó Eugen Gomringer de modo paralelo, casi en los mismos años en Suiza y, de manera aproximativa, también Öyvind Fahlström, desde Suecia, con sus *wordlets*,⁴ el poema que exploraron desde mediados del siglo xx los concretistas brasileños, frente posible de una “guerrilla artística”, estaba en la generación de un objeto

¹ Décio Pignatari, “Teoría de la guerrilla artística” [1973], en *Galaxia concreta*, ed. de Gonzalo Aguilar (México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999), 94.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, 94-95.

⁴ El término surge de la unión de los términos *words* (palabras) y *letters* (letras).

que se mostró como una estructura de elementos constelados, una puesta en práctica de la simultaneidad y de la espacialidad de tales elementos, una aplicación de las leyes gestálticas y de la retícula en tanto recursos de composición. Puesto de otra manera, un objeto resultado del uso en poesía de una sintaxis no discursiva. Este objeto podía hacerse posible cuando lograba evidenciar que su recurso textual primario era la palabra, al tiempo que hacía explícita su composición objetual y, en ella misma, su estrategia significativa. La palabra como el material del poema; su problema: “un problema de funciones-relaciones de ese material”.⁵

El poema concreto se planteaba como una estructura verbivoco-visual: la que consideraba los elementos por los que estaba compuesta, tanto en sus dimensiones semánticas como en las sonoras y visuales.⁶ Tal estructura pretendía “accionar” simultáneamente lo que surge de la página, cómo se acomoda en ella; el espacio entre cada grafía y sus cualidades plásticas; lo que aparentemente calla: el espacio en blanco, que habla del silencio o hace hablar al silencio desde otro lugar; y las relaciones visuales y sonoras otorgadas por la repetición y la variación. Para reducir y constelar, los concretistas partieron del siguiente planteamiento: “el ojoído vesucucha”.⁷

Si el alcance de este programa puede ser tan amplio y hacer eco en poéticas y prácticas multidisciplinarias tanto en América Latina como en Estados Unidos y Europa, desde el ámbito del conceptualismo en literatura, los libros-objeto, las poéticas extendidas, hasta el

⁵ Augusto de Campos *et al.*, “Plano piloto para la poesía concreta” [1956], en Aguilar, *Galaxia concreta*, 85-86.

⁶ Al respecto, los poetas concretos asumirán la construcción de un poema verbivocovisual a partir del material, el problema del que se ocupa y el ritmo. Lo describirán así: “la palabra (sonido, forma visual, carga semántica), su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. factores de proximidad y semejanza, psicología Gestalt. ritmo: fuerza relacional. el poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea una lingüística específica –‘verbivocovisual’– que participa de las ventajas de la comunicación no-verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no-verbal, con la característica de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes”, *ibid.*

⁷ Pignatari, “Nueva poesía: concreta” [1956], en Aguilar, *Galaxia concreta*, 89.

performance o el arte sonoro, mucho puede deberse a que tal programa no partía de una *tabula rasa* en la construcción de características de sus componentes ni en la operación que se proponía; hacía, por lo contrario, una recuperación explícita de proyectos artísticos y literarios, figuras autorales, manifiestos y estilos tanto anteriores como contemporáneos a su trabajo, para diseñar también una constelación de relaciones culturales que posibilitaron actualizaciones específicas. Esta recuperación, denominada por los concretistas como *paideuma*, consistía en un repertorio, un “elenco de autores culturmorfológicamente actuantes”⁸ –para usar la frase de Haroldo de Campos, representante del movimiento junto a Décio Pignatari y Augusto de Campos– con el cual el concretismo dialogaba y hacía una propuesta de lectura de una tradición artística apenas anterior. El *paideuma* buscaba funcionar también estratégicamente, como señala Gonzalo Aguilar: “rechaza la valoración de la tradición literaria según sus líneas dominantes, representativas o estabilizadoras: busca [...] las líneas de evolución, pero no las encuentra en la ‘atmósfera’ de un periodo, ni en los ‘hábitos’ de una época, sino en los márgenes, en lo no representativo, en el trauma de lo inorgánico e inestable”.⁹

Así, en el “Plano piloto para la poesía concreta”, manifiesto firmado en 1956 por Pignatari y los hermanos De Campos, se anunciará que este repertorio recupera del Mallarmé de *Un golpe de dados* (1897) –“el primer gran salto a las subdivisiones prismáticas de la idea”–,¹⁰ los espacios en blanco y los recursos tipográficos; del Pound de los *Cantos*, su método ideográfico; del Joyce del *Ulises* y el *Finnegans Wake*, la palabra-ideograma; de Cummings, la atomización de palabras, la tipografía fisiognómica; del Apollinaire de los caligramas, su visión. Se suman a lo anterior las contribuciones del futurismo, del dadaísmo, las ideas de concreción en los brasileños João Cabral de Melo Neto y de Oswald de Andrade, y la relación tiempo-espacio en la música concreta.¹¹

⁸ Haroldo de Campos, “Ojo por ojo a ojo desnudo” [1956], en *Galaxia concreta*, 102.

⁹ Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2003), 65.

¹⁰ Campos *et al.*, “Plano piloto para la poesía concreta”, 85.

¹¹ *Cfr. ibid.*, 85-87.

En lo heterogéneo de su selección, el *paideuma* permitirá entender también cómo es que el concretismo dialoga con la idea misma de vanguardia. Dice Haroldo de Campos: “Nosotros no nos acercamos al problema de la vanguardia a la manera iconoclasta del futurismo italiano, sino a la manera histórico-crítica de Ezra Pound: *vanguardia significa un punto de vista sincrónico y actualizador del pasado*, una idea que es tanto de Pound como de Walter Benjamin”.¹²

Movimiento de “retaguardia” –para recuperar momentáneamente el término que sirve a la teórica Marjorie Perloff para designar aquellas poéticas que aparecieron no después de las denominadas vanguardias históricas, sino al filo de su culminación–, el concretismo puede leerse como una extensión de la vanguardia poética anterior; al contrario de querer romper con ella, atiende a lo que quedó en sus márgenes, a lo que parecía haber terminado, pero guardaba todavía posibilidades de actualización. No un “hacerlo de nuevo”, dirá Perloff, sino volver a las primeras vanguardias para actualizar lo que resulta actualizable, en una lectura continuamente abierta.¹³ Pensar en esta multiplicidad de vínculos con otros programas sirve como una posible entrada al porqué del alcance tan amplio del concretismo en varias de las producciones de poesía, tanto europeas como latinoamericanas –y allí las mexicanas– que le fueron contemporáneas: aparece como una lectura que continuamente dialoga con prácticas de distintos puntos geográficos, distintas temporalidades y distintas intenciones estéticas; dispara constantemente, en consecuencia, nuevas correspondencias.

¹² Gonzalo Aguilar, “La escritura del asombro (entrevista a Haroldo de Campos)”, *Espacios de Crítica y Producción*, núm. 21 (julio-agosto de 1997): 61-65, cita recuperada por el propio Aguilar en *Poesía concreta brasileña*, 69.

¹³ “Avant-garde means to make it new. Accordingly, there is no homage to the poets and artists of the preceding century. [...] The arrière-garde, in contrast, treats the propositions of the earlier avant-garde with respect bordering on veneration”. “Avant-garde significa renovar. En concordancia, no existe homenaje a los poetas y artistas del siglo anterior [...] Arrière-garde, en contraste, trata las proposiciones del avant-garde previo con respeto, rayando en la veneración” [trad. del ed.]. Marjorie Perloff, “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde”, *CiberLetras* 17 (2007), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>.

*

Con sus guerrillas artísticas particulares, en México el concretismo no formó grupos, pero sí filtró algunos de sus rasgos. Resulta difícil pensar una visualidad extendida en la poesía mexicana de mediados a finales del siglo xx que no considere, por ejemplo, la síntesis, la antidiscursividad y la espacialidad de la página, sobre todo cuando la obra de Stéphane Mallarmé se consolidó también como motor de la llamada poesía moderna. Sería necedad negar, por otro lado, la aplicación de ciertas estrategias concretistas en producciones experimentales (entre ellas, modos de pensar y reactualizar archivos poéticos), o el trabajo directo con materiales físicos entendidos como elementos con posibilidades para leerse y manipularse tanto como los textos a los que dan cabida.

¿Cómo podría hilarse un “micropaideuma” mexicano que formara un elenco actuante a partir de la apuesta concretista? ¿Es posible esbozar un repertorio de obras y figuras que, en el contexto mexicano de fechas cercanas a la dispersión del concretismo alrededor del mundo (obras producidas entre los prolíficos años sesenta y ochenta del siglo xx), puedan observarse como una constelación, una guerrilla que se conforma, como el “paideuma” brasileño, por lo no representativo (por lo no canónico) y que a distancia sirva también para contribuir a construir cierto frente de una historia abierta y errática del experimentalismo en poesía mexicana?

Como primer intento, en líneas generales, sugiero un posible comienzo –tentativo– de ese elenco:

- Además de la influencia extendida de la dispersión mallarmeana, una recuperación de los archivos previos a la noción de lo concreto consideraría indudablemente a José Juan Tablada (1871-1945), con sus *poemas sintéticos* o *disociaciones líricas*.¹⁴ Fundamental en su obra para aproximaciones visuales posteriores sería

¹⁴ El término es de Samuel Gordon. Sobre el uso de formas breves en literatura mexicana del siglo xx, véase su ensayo “Estéticas de la brevedad”, *Fractal*, núm. 30 (2003), <http://www.fractal.com.mx/F30gordon.html>.

el uso intensivo de la síntesis: “sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad”.¹⁵ Por el uso de la ideografía, podría sumarse a esa recuperación el libro *Li-Po y otros poemas* (1920).

- Ya en la época del concretismo, se debe considerar a Mathias Goeritz como poeta-*designer*,¹⁶ influido por la poesía fonética de Hugo Ball. Correspondencias materiales concretistas: el poema que va de la página al muro o a otros soportes; las permutaciones visuales de “Pocos cocodrilos locos” (1967); la descomposición de grupos gráficos en “¡Oh!, hipopótamo mío” (1963), que pide una lectura verbivocovisual para recuperarlo como una sola pieza; y el sentido de cambio por pequeñas variaciones y los usos tipográficos en “Mensaje de oro” (1965).
- Otro *designer* que debe integrarse: Ulises Carrión (1941-1979). Correspondencias conceptuales concretistas: la estructura (“toda estructura es elemento de otra”),¹⁷ el uso de los espacios y la página en blanco, el lenguaje que se pone a prueba a sí mismo¹⁸ y la inclusión del archivo como elemento de acción simultánea a la obra que archiva. De sus ensayos, “El arte nuevo de hacer libros” (1965), en el cual declara, en sintonía con líneas concretistas, que “un libro es una secuencia espacio-temporal”,¹⁹ una “forma autónoma y suficiente en sí misma”²⁰ que “puede contener cualquier lenguaje (escrito) [...] [o] cualquier otro sistema de signos”.²¹ En la creación de “una secuencia paralela de signos,

¹⁵ José Juan Tablada a Ramón López Velarde, carta de noviembre de 1919, en *José Juan Tablada. Letra e imagen*, coord. de Rodolfo Mata (México: UNAM, 2003), <http://www.tablada.unam.mx/poesia/documento/tabla.html>.

¹⁶ “El poeta es un *designer* del lenguaje; no un artesano. Crea prototipos de lenguaje; no tipos”, *Cfr.* Pignatari, “Teoría de la guerrilla artística”, 100. Diseñador de prototipos –“obra cuya estructura prevé su propia reproducción”–, el poeta concebido por los concretistas realiza una arquitectura a partir del lenguaje, idea que alude también a la poética de la constelación de Gomringer.

¹⁷ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*, ed. de Juan J. Agius, trad. de Heriberto Yépez (México: Ediciones Tumbona, Conaculta, 2012), 53.

¹⁸ *Ibid.*, 56.

¹⁹ *Ibid.*, 38.

²⁰ *Ibid.*, 39.

²¹ *Ibid.*, 38.

lingüísticos o no”,²² hace posible percibir las estructuras por las que se compone, que forman a su vez una estructura mayor, la obra-libro: el libro-obra.²³ En Carrión, también vale la pena mencionar la atención a la creación intencional de condiciones específicas de lectura. Los usos concretistas compartidos llevados al extremo: apropiaciones, plagios, borramientos, transparencias (“El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco”).²⁴

- Octavio Paz (1914-1998), en las exploraciones con la antidiscurividad mallarmeana, también forma parte de esta lista. La visualidad de *Blanco* (1966), la manipulación material de los *Discos visuales* (1967), el juego espacial de los *Topoemas* (1968) son algunas de sus correspondencias concretistas, así como las colaboraciones con figuras de otras disciplinas, influenciado por artistas como Vicente Rojo, y la poética de los signos en rotación.²⁵
- En visualidad poética es preciso nombrar a Marco Antonio Montes de Oca (1938-2009) y los “caleidoscopios verbales”²⁶ de *Lugares donde el espacio cicatriza* (1974), y a Jesús Arellano (1923-1979) y sus *poelectrones* (1972). Además, deben contarse las prácticas colaborativas entre compositores, artistas visuales y poetas, como las *Mutaciones* (1976), que convocaron a Mario Lavista, Arnaldo Coen y Francisco Serrano a traducirse transdisciplinariamente.

²² *Ibid.*, 39.

²³ *Ibid.*, 53-54. El término libro-obra o *bookwork* sirvió a Carrión para desmarcar este tipo de obras de los llamados libros de artista, que hacen énfasis en la parte escultórica, antes que en los modos estructurales del libro. Como señala Yépez: “El *bookwork* fue entendido por Carrión como una obra en la que un desenvolvimiento conceptual determina no sólo el texto –un elemento más–, sino una bibliopoesis matérica-semántica total. No un conceptualismo del texto, sino un conceptualismo de la estructura íntegra del libro”, *Cfr.* Yépez, “Los cuatro periodos de Ulises Carrión”, en Carrión, *El arte nuevo de hacer libros...*, 22-23.

²⁴ *Ibid.*, 65.

²⁵ Enrico Mario Santí, “Salida. Esto no es un poema”, en *Archivo Blanco* (Madrid: Turner, 1995), 244-245.

²⁶ *Cfr.* Marco Antonio Montes de Oca, “Escritura gratuita”, en *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)* (México: FCE, 2000), 543-545.

*

De la constelación del poema a la constelación de relaciones entre obras y lugares de aparición, parece relevante explorar no tanto si éstas fueron recibidas estrictamente desde el concretismo o bajo los parámetros de un programa particular que se declaró concluido por sus mismos postulantes hace ya varias décadas, sino reconocer un trazo en la producción poética mexicana que desde los márgenes posibilitó experimentaciones posteriores, y que desde la forma habla de una lectura del mundo también atomizada. Un lugar en esa producción de mediados del siglo pasado que, así como filtró ciertos rasgos concretistas y de tantas otras vanguardias internacionales, también desarrolló varios rumbos contradictorios que permitieron la convivencia de, por ejemplo, una escritura automática y a la vez, ejercicios que exploraban detalladamente los procesos de construcción de artefactos poéticos; una protesta activa que atendía a contextos geográficos específicos y una búsqueda estética universalista al mismo tiempo; un asidero hacia las metáforas y, a la par, ejercicios que querían despojarse de ellas.

¿Qué vemos cuando vemos el poema? La pregunta por el espacio, el movimiento y el tiempo en la lectura es una pregunta por la lectura misma. Quizá una de las interrogantes compartidas es si resulta posible hacer, desde la poesía, una nueva lectura de la lectura: una “experiencia poetizable”²⁷ que considere otra sintaxis posible y que intente leer el mundo como se nos aparece, simultáneo, fragmentado e inestable.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

²⁷ Augusto de Campos, “Poesía concreta” [1956], en Aguilar, *Galaxia concreta*, 123.

- _____. “La escritura del asombro (entrevista a Haroldo de Campos)”. *Espacios de Crítica y Producción*, núm. 21 (julio-agosto de 1997): 61-65.
- Campos, Augusto de, Haroldo de Campos y Décio Pignateri. *Galaxia concreta*. Edición de Gonzalo Aguilar. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999.
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*. Edición de Juan J. Agius, traducción Heriberto Yépez. México: Tumbona Ediciones / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- Gordon, Samuel. “Estéticas de la brevedad”. *Fractal*, núm. 30 (2003). <http://www.fractal.com.mx/F30gordon.html>.
- Mata, Rodolfo (coord.). *José Juan Tablada. Letra e imagen*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. www.tablada.unam.mx.
- Montes de Oca, Marco Antonio. *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*. Edición de René Isaías Acuña Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Perloff, Marjorie. “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde”. *CiberLetras* 17 (2007). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>.
- Santí, Enrico Mario (ed.). *Archivo Blanco*. Madrid: Turner, 1995.

INTERFERENCIAS EN LA SUPERFICIE
SIGNIFICANTE. TEXTO E IMAGEN EN
LA POESÍA MEXICANA RECIENTE: LOS CASOS
DE RICARDO CÁZARES Y CARLA FAESLER

Roberto Cruz Arzabal

Colegio de Letras Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades

INTERFERENCIAS EN LA SUPERFICIE SIGNIFICANTE

“Las imágenes son superficies significantes”, asegura Vilém Flusser en su ensayo sobre la filosofía de la imagen fotográfica.¹ Una superficie significativa es un plano formado por dos dimensiones, cuya principal característica es que ofrece su contenido al ojo que las percibe mediante un vistazo; su función es hacer que algo exterior a ellas se torne visible para quien las observa. Toda superficie, sigue Flusser, puede mirarse de dos maneras: a través de la mirada superficial (el vistazo)² y mediante la mirada “profunda”, que la recorre len-

¹ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, trad. de Eduardo Molina (México: Trillas-Sigma, 1990), 11.

² Esta distinción entre los modos de mirar una imagen y sus correspondientes formas de producir significado a partir de ella recuerda, sin duda, la diferenciación de Norman Bryson entre *gaze* y *glance* (‘mirada’ y ‘vistazo’) y las formas de producción de sentido y perspectiva en las tradiciones pictóricas de Occidente y otras latitudes. Esto último corresponde también a una distinción epistemológica entre la mirada como la visión vertical, vigilante y espiritual y el vistazo como la visión subversiva, azarosa y desordenada. Mientras que para Flusser la mirada y el vistazo son formas de aproximarse a las imágenes que pertenecen a la intención del observador, para Bryson consisten en modos de producción de imágenes que favorecen a uno o a otro. *Cfr.* Norman Bryson, “The Gaze and the Glance”, en *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (Londres: Yale University Press, 1983), 87-132. No deja de resultar peculiar y lla-

tamente; la primera provoca un significado también superficial, la segunda se conforma del proceso de la mirada (el escaneo de la imagen), la estructura de la imagen y las intenciones del observador.

Frente a las imágenes como superficies bidimensionales, la escritura es, según Flusser, un flujo lineal hecho de expresiones unidimensionales; la escritura es un conjunto de signos dispuestos en líneas que permiten su legibilidad. Para leer un texto se comienza en la esquina superior y se prosigue hasta el final del párrafo, se baja al siguiente renglón y se continúa en la misma dirección.³

La mirada sobre la imagen y la lectura de un texto escrito requieren de tiempo para suceder, pero se trata de un tiempo distinto: el de la imagen está condensado, se ve más en menos tiempo; el de la línea está desarrollado, se ve menos en más tiempo. La imagen es una superficie bidimensional que sucede en el espacio, la escritura es una línea unidimensional que sucede en el tiempo. Para Flusser “the lines represent the world by projecting it as a series of successions, in the forms of a process”.⁴ El tiempo de la imagen es mítico, el tiempo de la escritura es histórico.

The difference between prehistory and history is not that we have written documents that permit us to read the latter, but that during history there are literate men who experience, understand, and evaluate the world as a “becoming,” whereas in prehistory no such existential attitude is possible.

mativo que ambos teóricos lleguen a definiciones semejantes, aunque particulares, en el mismo año. Sobre esto, no es menos relevante que, a pesar de las diferencias señaladas para Flusser, el movimiento del ojo sobre la imagen era, como para Bryson, más libre “La diferencia parece ser que al leer líneas seguimos una estructura que se nos impone, mientras que al leer imágenes, en cambio, nos movemos libremente dentro de una estructura que nos ha sido propuesta”, Flusser, “Line and Surface”, en *Writings*, ed. de Andreas Ströhl, trad. de Erik Eisel (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2002), 22. Traducción propia.

³ Véase Vilém Flusser, “Superscript”, en *Does Writing Have a Future?*, trad. de Nancy Ann Roth, intr. de Mark Poster (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2011), 5-9. Para una perspectiva distinta de la escritura, no como un objeto lineal, sino como una superficie bidimensional (es decir, espacial), véanse los trabajos de semiología integracional de la escritura de Roy Harris, especialmente el volumen *Signos de escritura*, trad. de Patricia Willson (Barcelona: Gedisa, 1999).

⁴ En español: “las líneas representan el mundo al proyectarlo como series o sucesiones, en las formas del proceso”, Flusser, “Line and Surface”, 21. Traducción propia.

If the art of writing were to fall into oblivion, or if it were to become subservient to picture making (as in the “scriptwriting” in films), history in the strict sense of that term would be over.⁵

En su análisis sobre la temporalidad de las imágenes y de la escritura, Flusser establece claras diferencias entre las imágenes tradicionales y las técnicas, en ellas se cifra también el problema del tiempo histórico en el contexto actual. Si la historia existe gracias a la escritura (o mediante ella, pues en su despliegue lineal es algo que se proyecta hacia algún sitio), la temporalidad mítica de las imágenes es, por tanto, prehistórica, no porque haya sucedido antes de la historia, sino porque sucede fuera de ella.

Sin embargo, para Flusser las imágenes deben distinguirse por las condiciones que les dan origen: mientras que una pintura es una imagen tradicional, una fotografía es una imagen técnica, cuyas características no son las de una superficie bidimensional, sino las de una imagen producida mediante un código (escritura lineal) previo: “La imagen técnica es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados; por tanto, las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos”.⁶

Las imágenes fotográficas, las que vemos y transmitimos en Internet son imágenes técnicas, por ello, su temporalidad es posterior a la de la historia: “A las imágenes tradicionales se les puede llamar *pre-históricas*, y a las imágenes técnicas, *pos-históricas*. Ontológicamente, las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos”.⁷

Escribir, etimológicamente, es horadar: *graphein* significa escarbar la superficie de un objeto. La escritura como inscripción, sin

⁵ En español: “La diferencia entre prehistoria e historia no es que tengamos documentos que nos permiten leer ésta, sino que durante la historia hay personas letradas que experimentan, entienden y evalúan el mundo como un ‘devenir’, mientras que en la prehistoria no es posible tal actitud existencial. Si el arte de la escritura cayera en el olvido, o si se volviera sirviente de la producción de imágenes (como en el guionismo), la historia en el estricto sentido del término habría terminado”, Flusser, “The Future of Writing”, en Ströhl, *Writings*, 63. Traducción propia.

⁶ Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 17.

⁷ *Ibid.*

embargo, no es una práctica cotidiana desde hace siglos; lo es en cambio la impresión, ya no horadar, sino dejar huellas de un objeto sobre una superficie: “Not inscriptions but rather notations are the writings in which we bathe”.⁸ Ahora bien, la escritura actual no se desarrolla solamente mediante impresiones, sino en pantallas. Esta especie de escritura técnica es una escritura en segundo grado: es lineal, pero sucede sobre una superficie y es el producto de otra escritura que está dirigida al aparato en el que se escribe. El momento actual de las imágenes y la escritura es uno mediado completamente por aparatos: el momento de las imágenes y de la escritura, de las superficies y de las líneas es ontológicamente “poshistórico”.⁹

La convivencia de textos e imágenes sucede de manera recurrente, el debate terminológico alrededor de ésta tiene una historia larga y no necesariamente pertinente en el contexto de este trabajo, sin embargo, resulta imprescindible esclarecer las perspectivas teóricas posibles en general y la especificidad de la que se hará uso en el resto de este texto. A este tipo de textos Peter Wagner propone denominarlos “iconotextos”: “an image in a text or viceversa”,¹⁰ aun cuando se trate de una alusión, una referencia o una cita implícita o explícita; Mitchell, por su parte, prefiere una terminología más amplia y visualmente más clara en la que la “‘imagen/texto’ [designa] un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación [...] ‘imagentexto’ designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. ‘Imagen-texto’, con un guión, designa relaciones entre lo visual y lo

⁸ En español: “Las escrituras en las que nos bañamos no son inscripciones, sino más bien notaciones”, Flusser, *Does Writing Have a Future?*, 11-16. Traducción propia.

⁹ Es importante notar la distinción entre la categoría de poshistórico de Flusser y otras semejantes, como la de arte poshistórico de Arthur Danto. Mientras que la primera es una categoría ontológica que proviene de los modos de producción de los textos, la segunda es una categoría social proveniente de los relatos y metarrelatos que dotan de significado a las prácticas artísticas. Véase Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*, trad. de Elena Neerman (Barcelona: Paidós, 1999); “The End of Art: A Philosophical Defense”, *History and Theory* 37, núm. 4 (diciembre de 1998): 127-143, <http://www.jstor.org/stable/2505400>.

¹⁰ En español: “una imagen dentro de un texto, o viceversa”, Peter Wagner, introducción a *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1996), 1-40. Traducción propia.

verbal”,¹¹ mientras que Clüver, en un trabajo más reciente, propone una clasificación aún más detallada dentro de la cual el tipo de relaciones que se han mencionado se pueden designar como “relación transmedial”, “discurso multimedia”, discurso *mixed media*” o “discurso intermedial”, cuatro posibles modos ubicados dentro del campo de la intermedialidad.¹² Si bien ante ciertos objetos son intercambiables estas designaciones, cada una opera de manera distinta en los campos en los que se adscriben; para las propuestas de este trabajo es relevante entender la distinción, aunque no es de vital importancia, dado el tipo de textos que se analizarán, debido a que desde las tesis de Flusser sobre las condiciones de producción de los textos y las imágenes técnicas, éstas no inciden en la distinción entre los distintos tipos de iconotextualidad, sino en el modo en el que significan. El caligrama es un ejemplo prototípico de iconotexto (o discurso intermedial), pero uno engañoso a la luz de las propuestas de Flusser. El caligrama se produce por medio de la escritura estilográfica, pero se transmite como imagen mediante impresión. La página que contiene imágenes y textos (ya sea como iconotexto, discurso mixto o discurso intermedial) también es engañosa: en apariencia se trata de una superficie neutra que contiene textos e imágenes, pero en realidad es una superficie que posee una condición doble: puede ser leída de un vistazo y también linealmente. Es una superficie que al mismo tiempo significa en dos tiempos distintos y de manera simultánea.¹³

Dentro de una superficie iconotextual existen líneas y superficies, ambos modos de producción, como he dicho, creados por una serie de instrucciones que los preceden, pero que no se muestran;

¹¹ W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez (Madrid: Akal, 2009), 84, nota 9.

¹² Claus Clüver; “Intermediality and Interart Studies”, en Jens Arvidson *et al.*, *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Lund University, 2007), 19-37.

¹³ En palabras de Flusser: “Las ciencias y otras articulaciones del pensamiento lineal, como la poesía, la literatura y la música, recurren cada vez más al pensamiento imaginal de la superficie; son capaces de hacerlo gracias a los avances técnicos de los medios de superficie. Y, en un sentido similar, los medios de superficie, incluyendo pinturas, gráficos y posters, recurren cada vez más al pensamiento lineal, y pueden hacerlo porque su propio avance técnico lo permite”, Flusser, “Line and Surface”, 30. Traducción propia.

sobre la superficie en la que se los ve, se cruzan y se encuentran. A esta relación significativa se le llamará aquí “interferencia”.

“Interferir” es un anglicismo proveniente de *interference*, que a su vez proviene del francés medieval *s'entrêferir*, que significa herirse mutuamente, golpearse.¹⁴ Si una línea y una superficie se encuentran dentro de otra superficie, sus códigos no sólo se transmiten, sino que se interrumpen mutuamente, se tocan no para crear una síntesis significativa, sino para mostrar la factura (y la fractura) de los significantes. El choque de dos objetos deja marcas de uno en el otro, deja una inscripción; el choque de dos objetos en segundo grado dentro de una superficie no deja huecos, pero sí huellas. Según Flusser en *Hacia el universo de las imágenes técnicas*:

Las imágenes tradicionales son espejos [...] Por ello es correcto preguntar sobre ellas *qué* significan. Mientras que las imágenes técnicas son proyecciones. Captan signos carentes de significado que desde el mundo van a su encuentro, y los codifican para otorgarles un significado. [...] Sobre ellas hay que preguntar *hacia dónde* significa aquello que muestran.¹⁵

De este modo, la página iconotextual debe ser leída como una proyección desde un punto hacia el lector, quien debe interpretar el programa previo y no la superficie; las huellas producto del encuentro entre líneas y superficies al interior de la página son, también, proyecciones. La pregunta por las interferencias sobre la superficie significativa es hacia dónde significan y de dónde provienen.

INTERFERENCIAS TEMPORALES EN LA POSHISTORIA

En 2013 la casa editorial Aldus publicó el libro <*Palas*> de Ricardo Cázares.¹⁶ El título que transcribo se trata de una convención poste-

¹⁴ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1983), 4: s.v. “preferir”.

¹⁵ Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, trad. de Fernando Zamora Águila (México: UNAM, ENAP, 2011), 47.

¹⁶ Agradezco a Ricardo Cázares, autor, y a Gerardo González, editor, por el préstamo del documento PDF del libro <*Palas*>, para la reproducción de las imágenes.

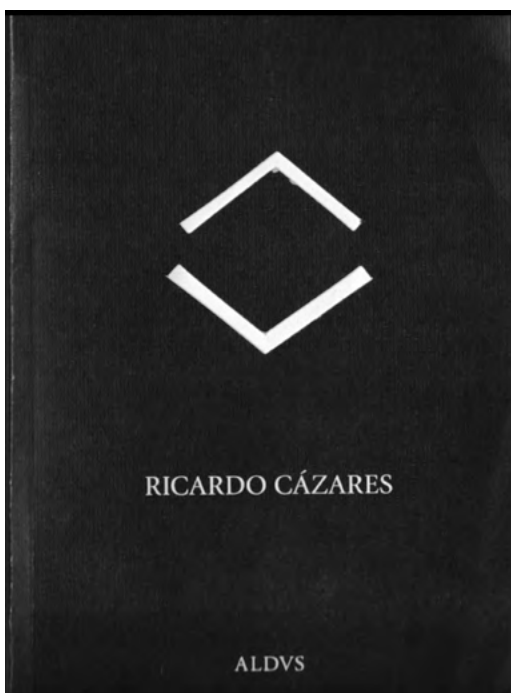


Figura 1. Ricardo Cázares, <Palas> (México: Aldus, 2014), portada.

rior a su publicación, puesto que el título verdadero resulta impronunciado. Está formado por dos plecas verticales opuestas, realizadas mediante suaje sobre la portada del libro. Se trata, claro, de un par de inscripciones cuyo significado es, en tanto impronunciado, tan solo el acto y la forma que toma.

A lo largo del poema, dividido en ocho cantos o secciones, se intercalan sobre la página imágenes de muy diversa procedencia: dibujos, diagramas, signos que semejan alfabetos antiguos, reproducciones de otras páginas, con textos que adquieren también diversas formas mediante la combinación de varias puestas en página y el uso de tipografías que corresponde con la diversidad de fuentes y formas discursivas que tienen los textos: desde los fragmentos líricos a transcripciones de testimonios y páginas científicas. El poema está hecho de fragmentos y pedazos que a veces se articulan entre sí al modo de las piezas de una vasija rota, y que otras se superponen para crear la sensación de una multiplicidad irresuelta.

La primera sección del poema “Dubad” está formada por palabras e imágenes hechas a lápiz, imágenes que replican inscripciones primitivas y cuyo origen remite al origen del libro, en una referencia romantizante al nacimiento del poema lírico (remite, claramente, en el sueño de Kubla Khan, de Samuel Taylor Coleridge):

Hace cuatro o cinco años, atrapado en un embotellamiento al regreso de mi trabajo, me puse a hojear un libro con reproducciones de arte paleolítico en mi auto, y casi de inmediato comencé a salmodiar unas palabras que no esperaba. Al llegar a casa, transcribí las líneas que me había repetido en voz alta. A lo largo de los días que siguieron escribí los primeros fragmentos.¹⁷

El poema se sitúa en un tiempo anterior al de su propia escritura; el tiempo interior del poema aludido en el discurso poético es un tiempo mítico que habría de confirmarse en las imágenes, supuestamente tradicionales y, por tanto, habitantes de un tiempo mítico previo a la escritura alfabética.

Figura 2. Ricardo Cázares, <Palas> (México: Aldus, 2014), 17.



¹⁷ Ricardo Cázares, <Palas> (México: Aldus, 2014), 242.

El poema narra el comienzo de una migración; su tiempo narrativo es el tiempo cuando los mitos eran la morada común de lo humano y lo natural; las imágenes, en su simulada forma primitiva se insertan en el tiempo narrativo. Las imágenes y el texto se interfieren sobre la página en la búsqueda de una síntesis que se escapa continuamente. “Las constantes, los vectores, las directrices y estaban ahí: Δv . El pene primitivo y la vulva. El hombre y la mujer, la creación, la destrucción, la belleza, la violencia. Nada nuevo. Incluso algo naif”,¹⁸ explica Cázarez en una *addenda* al final del poema. Su tema es la dualidad elemental del mundo (una en la que resuenan las variadas apropiaciones de los mitos arcaicos por parte del *modernism* anglosajón, así como el orientalismo mexicano encarnado en la escritura de Octavio Paz).

La dualidad irresuelta es, además de tema, estructura del poema y también una posible descripción de la forma: las imágenes y los textos se interfieren mutuamente sin romperse nunca. El tiempo de las imágenes irrumpe e interfiere con el tiempo de la escritura y ambos son una interferencia en el tiempo poshistórico del libro como un objeto escrito sobre una pantalla, reproducido mediante las instrucciones que permite que un aparato escriba y reproduzca imágenes.

A diferencia de otros poetas que se sirven de la puesta en página para sustituir las pausas sintácticas, usando los blancos a modo de puntuación, la *mise en texte* (la distribución de los espacios y los signos) de <Palas> genera una tensión elocutiva que tiende hacia la resolución de los opuestos, pero que siempre resulta insuficiente. En el siguiente ejemplo se observa que la presencia de las imágenes sucede mediante la reproducción de una superficie dentro de otra, mientras que en las de la primera imagen citada arriba, ésta contenía inscripciones gráficas. La doble posibilidad de la imagen lanza una pregunta hacia el lugar en el que se sitúan las imágenes al significar, es decir: si lo relevante no es tanto qué significan, sino hacia dónde lo hacen, las páginas del poema son comentarios sobre los programas de escritura a lo largo de la historia, como si las superficies desplegadas fueran un correlato del tiempo fragmentado y el contenido del poema un correlato de la continuidad de éste.

¹⁸ *Ibid.*, 243.

La proliferación coralina como figuración de la anarquía con la que crece la vida se contiene entre la dualidad de la vida y la muerte, como un espacio continuo en movimiento. Volviendo a Flusser:

The reason why rational, conceptual thinking (and acting) is an exceptional form of existence, why history seems to be a brief interlude within the ageless “eternal return” of myth and magic, is that writing, just like images, is torn by an internal dialectic, and that this dialectic takes a more pernicious aspect in writing than it does even in image making. The purpose of writing is to mean, to explain images, but texts may become opaque, unimaginable, and they then constitute barriers between man and the world.²⁰

Los textos y las imágenes se acumulan sobre la página, pero no se resuelven en una interpretación unívoca: no hay alegoría posible al interior de <Palas>, su proyección tiende al caos y a la falla como eje

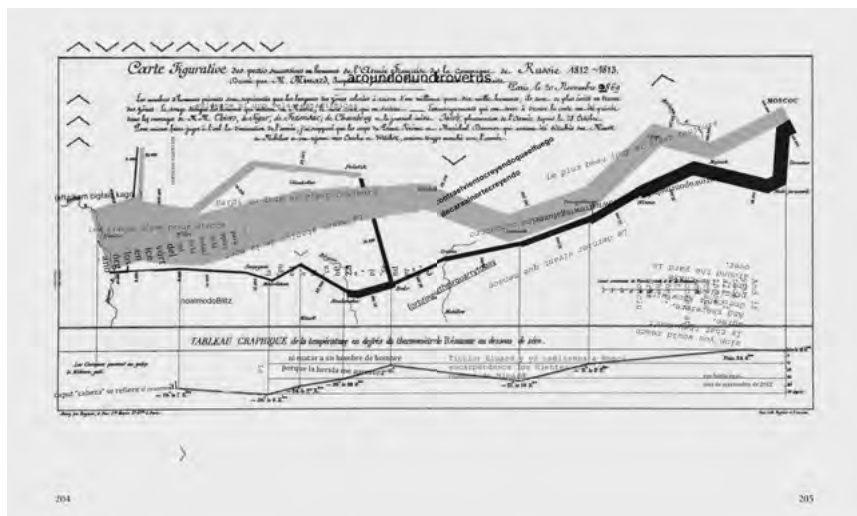


Figura 1. Ricardo Cázares, <Palas> (México: Aldus, 2014), pp. 204-205, desplegadas.

²⁰ En español: “La razón por la que el pensamiento (y la acción) racional y conceptual es una forma excepcional de existencia, por la que la historia parece ser un breve interludio entre intemporales “eternos retornos” de mito y magia, es porque la escritura, como las imágenes, está rasgada por una dialéctica interna, y porque esta dialéctica toma un aspecto más pernicioso en la escritura que en la producción de imágenes. El propósito de la escritura es significar, explicar imágenes, pero los textos pueden volverse opacos, inimaginables, y entonces constituyen barreras entre la humanidad y el mundo”, Flusser, “The Future of Writing”, 66. Traducción propia.

de su estructura. Así como el título es una inscripción sobre la portada, la interferencia del tiempo mítico sobre la superficie iconotextual muestra las señales de una opacidad que existe en el cruce de las líneas y las superficies al interior de otra superficie (como sucede en la imagen anterior), y cuyo significado no es ni autónomo ni preciso. La dualidad como uno de los principios de la anarquía proliferante es, pues, un elemento que surge al leer los poemas (las escrituras lineales) sobre la *mise en texte* (las páginas como superficies significantes) mediante el programa de escritura que emerge de ellos. El significado se multiplica al observarlo desde el punto hacia el cual se dirige.

INTERFERENCIAS MATERIALES SOBRE EL CUERPO

A la mitad del libro se reproduce una fotografía a dos páginas.



Figura 5. Carla Faesler, *Catábasis exvoto* (México: Bonobos, 2011), 46, 47.

Una fotografía inundada de rojo, llena de un rojo que la difumina y que impide reconocer a detalle la imagen. Es claramente una imagen técnica, lo sabemos porque en su conformación se muestra a sí misma como tal. “Las imágenes técnicas son planos conformados como imágenes. Cuando examinamos una foto mediante un vidrio de aumento, vemos granos. Cuando nos acercamos a una pantalla de televisión vemos puntos”.²¹ La imagen que se observa en el libro ahorra el proceso de inspección: son puntos, píxeles. Tiene una superficie que no pretende mostrar una realidad a manera de espejo, sino mostrar la imposibilidad de reflejar esa realidad, la imagen detona un proceso de reconocimiento del programa con el que ha sido elaborada.

La imagen pertenece al libro *Catábasis exvoto* de la poeta Carla Faesler.²² Se trata de un libro de fotopoesía donde la *mise en texte* conjunta poemas en prosa con intervenciones fotográficas. A lo largo de éste, se intercalan los montajes visuales con los poemas; entre

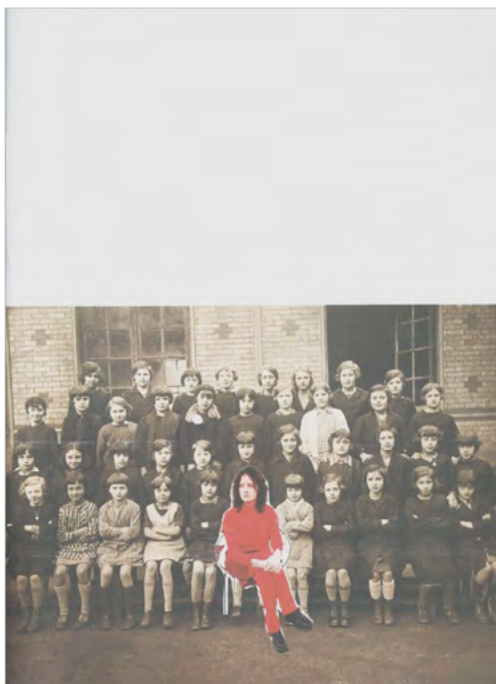


Figura 6. Carla Faesler, *Catábasis exvoto* (México: Bonobos, 2011), 29.

²¹ Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, 35.

²² Carla Faesler, *Catábasis exvoto* (Toluca: Bonobos, 2010).

ambos se construye una visión extensiva del cuerpo, de la subjetividad y del medio en el que los dos se interfieren. Las fotografías de Faesler destacan por su tosquedad material: siluetas de la autora recorren el libro como efecto de la superposición entre recortes que no ocultan un origen “analógico”.

En las orillas del cuerpo representado surgen como espectros o huellas los bordes blancos del recorte, formas visibles de una fotografía previa que es reproducida digitalmente en la producción del libro.

Leer las imágenes que presenta Faesler es atestiguar el programa de las anteriores mediante sus límites: la imagen primera fue producida y materializada, luego esta materialización es reproducida en una segunda, como si se tratara de un *mise en abyme* material. Se trae aquí a colación a la crítica y artista alemana Hito Steyerl: “¿Y si la verdad no se encuentra ni en lo representado ni en la representación? ¿Y si la verdad se encuentra en la configuración material de la



Figura 7. Carla Faesler, *Catábasis exvoto* (México: Bonobos, 2011), 67.

imagen? ¿Y si el medio es en realidad un mensaje?”.²³ En su ensayo, Steyerl distingue entre la representación en la que las imágenes reflejan un momento de la realidad mediante lo visual, y la participación en la que las cosas y los sujetos son parte de las fuerzas sociales que producen dichas imágenes. Al mantener el borde blanco de sus representaciones, el sujeto también se hace partícipe de la imagen mediante la huella de su producción manual, luego reproducida dentro de la superficie de la página.

En *Catábasis exvoto* la representación se pone en suspenso para dar paso a una verdad, momentánea y menor, pero verdad, en la que los textos se preguntan por la identidad de los cuerpos, mientras que las imágenes delimitan el horizonte de esos propios cuerpos como imágenes. Lo frágil es lo verdadero cuando su fractura es mostrada:



Figura 8. Carla Faesler,
Catábasis exvoto
(México: Bonobos,
2011), 57.

²³ “Una cosa como tú y yo”, en *Los condenados de la pantalla*, trad. de Marcelo Expósito, pról. de Franco “Bifo” Berardi (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 54.

Figura 9. Carla Faesler,
Catábasis exvoto (México:
Bonobos, 2011), 72.



Cuando un cuerpo es muy grande o cuando un cuerpo es muy pequeño nos sorprende. Imaginamos la extensión de sus huesos, músculos, arterias e intestinos. Pensamos en lo largo o en lo corto y si tenemos que elegir meditamos sobre el tiempo.²⁴

“Hay que elevar la carne”,²⁵ comienza el último poema del libro. Tras él, una imagen de decenas de sujetos femeninos, réplicas de la autora, permanecen en posición de alabanza y sumisión ante lo que parece ser el fragmento de un cadáver:

Se observan los huesos, las juntas expuestas, la carne desgarrada. Sin embargo, no se trata de un cadáver lo que adoran, sino que es en realidad la imagen de un cadáver. Los sujetos están en una posición

²⁴ Faesler, *Catábasis exvoto*, 56.

²⁵ *Ibid.*, 72.

idólatra, pues se mantienen pasivos ante la figuración de los restos, no ante los restos en sí. Entre estos sujetos (también imágenes, se sabe) y la imagen posterior, se observan las sombras como una mediación que nos permite reconocer a ambos como imágenes.

Images (like all mediation in general) have a tendency to block the path to the objects they mediate. Their ontological position is turned inside out in the following manner: Signposts become obstacles. The result is a pernicious about-face of the human being with respect to images. This about-face of the human being is called “idolatry,” and the resulting behavior is called “magical”.²⁶

Las imágenes materializadas (en tanto que sus límites muestran el origen material en lugar de ocultarlo) obstaculizan la imagen-superficie para mostrar una lectura profunda de ésta: no es un reflejo, sino una proyección. Al final del libro, la interferencia entre texto e imagen se resuelve en la paradoja de la idolatría: las sombras de los recortes delimitan la materialidad de la imagen, que en su superficie proyecta los huesos que fueran el fundamento del cuerpo. Ida y vuelta del cuerpo mediante la imagen. Ida y vuelta de la imagen hacia la verdad del cuerpo a través de los signos textuales.

APUNTES PARA UNA CONCLUSIÓN

Las imágenes son superficies que se observan de un vistazo; la escritura es una línea que se lee en el tiempo. Esta distinción fenomenológica de Flusser,²⁷ si bien cercana a cierta diferenciación entre artes temporales y artes espaciales proveniente de Lessing,²⁸ permite pen-

²⁶ En español: “Las imágenes (como todas las mediaciones en general) tienen una tendencia a bloquear el pasaje a los objetos que median. Su posición ontológica está vuelta hacia fuera de la siguiente manera: las señales se vuelven obstáculos. El resultado es una perniciosa media vuelta del ser humano con respecto a las imágenes. Esta media vuelta del ser humano es llamada ‘idolatría’ y el comportamiento resultante se denomina ‘mágico’”, Flusser, “A New Imagination”, en Ströhl, *Writings*, 111.

²⁷ Véase Flusser, “Line and Surface”.

²⁸ Véase Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía* (Barcelona: Herder, 2014).

sar la superficie iconotextual como una superficie de lectura doble propiciada por su propia condición de ambigüedad. La mirada temporal propia de la escritura se despliega en la línea de superficies que es el libro, mientras que la mirada superficial, propia de las imágenes, se despliega al interior del libro sobre la superficie significativa que es la página. Privilegiar una mirada sobre otra sería un desatino, especialmente porque la configuración material de las obras comentadas tiende a oscilar entre ambas, sin resolverse por ninguna.

Activar la lectura de los dos poemarios mediante los conceptos y propuestas de Flusser permite extender la intermedialidad de ambos en algo más que un manierismo de la época o que una relación jerárquica, como la ilustración o la écfrasis. La escritura de ambos participa de un modo de producción de imágenes y textos que surge de la programación de aparatos; así, la recurrencia de imágenes y textos no se dirige tanto a la exploración del contacto entre artes hermanas (del modo en que sucede en discursos intermediales de la antigüedad, como los emblemas), sino a una escritura que despliega sus posibilidades técnicas como parte del trabajo de significación.

Ambos libros son una muestra de las búsquedas de cierta poesía reciente en México, aunque cabría extenderlas a la escritura literaria global, en la que la reflexión sobre la técnica de producción de signos incide en la forma que adquieren éstos. Si bien la intermedialidad no es un fenómeno en lo absoluto novedoso, es posible observar estos objetos intermediales desde “un paso más atrás”, al preguntar no por su significado, sino por el sentido de su significación.

BIBLIOGRAFÍA

- Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Londres: Yale University Press, 1983.
- Cázares, Ricardo. <Palas>. México: Aldus, 2014.
- Clüver, Claus. “Intermediality and Interart Studies”. En *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Edición de Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 19-37. Lund: Lund University, 2007.

- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Danto, Arthur. "The End of Art: A Philosophical Defense". *History and Theory* 37, núm. 4 (diciembre de 1998): 127-143. <http://www.jstor.org/stable/2505400>.
- _____. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*. Traducción de Elena Neerman. Barcelona: Paidós, 1999.
- Faesler, Carla. *Catábasis exvoto*. Toluca: Bonobos, 2010.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducción de Eduardo Molina. México: Trillas-Sigma, 1990.
- _____. *Writings*. Edición de Andreas Ströhl, traducción de Erik Eisel. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2002.
- _____. *Does Writing Have a Future?* Traducción de Nancy Ann Roth, introducción de Mark Poster. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2011.
- _____. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. Traducción de Fernando Zamora Águila. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.
- Harris, Roy. *Signos de escritura*. Traducción de Patricia Willson. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía*. Barcelona: Herder, 2014.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducción de Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Traducción de Marcelo Expósito, prólogo de Franco "Bifo" Berardi. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Wagner, Peter. Introducción a *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, 1-40. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1996.

RESÚMENES CURRICULARES DE LOS AUTORES DEL VOLUMEN

ARTIGAS ALBARELLI, IRENE (ireneartigasalbarelli@hotmail.com)
Doctora en Literatura comparada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en donde imparte cursos de teoría literaria, poesía estadounidense del siglo xx y literatura comparada. Tiene estudios de posdoctorado en la Universidad de Houston y el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Realizó también una estancia de investigación en la Universidad Católica de Leuven, Bélgica. Participa en varios proyectos de investigación nacionales e internacionales sobre literatura comparada, autoría, cuerpo, poéticas visuales y écfrasis. Recientemente publicó “Encuadrar las escenas del mundo: notas en torno al cine de Joseph Cornell en la écfrasis y el museo”, en *Profundidad de campo. Des-encuentros cine-literatura Latinoamérica*, Constanza Vergara y Betina Keizman (eds.); *Metales pesados* (2016) y “A la orilla de la autoficción: las vacilaciones del autorrelato”, en el *Anuario de Letras Modernas*. Vol. 20. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM (2018).

BELLO, KENYA (kenyabello@yahoo.com.mx)
Socióloga por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestra en Historia por el Instituto Mora y doctora en Historia por L'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Es especialista en historia de la edición y la alfabetización en México. Forma parte del seminario Libros y Lectores, del Instituto Mora, y del Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Ha publicado artículos en libros y revistas, como “Un anzuelo para señoritas lectoras”, en *Letras Libres* (noviembre de 2013, versión digital), y “De la biblioteca del rey al uso de los niños. Libros

en las escuelas de primeras letras de la Ciudad de México (1771-1867)”, en *De la piedra al pixel: reflexiones en torno a las edades del libro* (México: UNAM, DGPYFE, IIB, 2016). Ha impartido cursos en la UNAM, el Instituto Mora y la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa.

CRUZ ARZABAL, ROBERTO (rcruz.arzabal@gmail.com)

Doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesor de Literatura y Teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Desarrolla una investigación sobre las relaciones entre materialidad y escritura literaria en México, coordina un volumen de ensayos críticos sobre la obra de Cristina Rivera Garza y es coeditor del volumen 6 de la *Historia de las literaturas en México*, que será publicado por la UNAM. Como crítico literario, colabora frecuentemente en revistas como *Tierra Adentro* y *La Tempestad*. Participa en el Seminario de Literatura Mexicana Contemporánea (1994-2014). Como integrante del Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades, fungió como corresponsable académico en la curaduría y coordinación del proyecto interinstitucional Plataformas de la Imaginación. Escenarios de la Literatura Electrónica | México 2015.

GARCÍA LEYVA, CINTHYA (madaenmarruecos@gmail.com)

Estudió guitarra en la Escuela Nacional de Música, es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestra en Literatura Comparada por la misma institución, con una investigación sobre borramientos y remanentes en prácticas visuales y sonoras del conceptualismo. Ha colaborado con diversos artistas nacionales en proyectos sonoros y “performáticos”, y ha escrito ensayos sobre sonido y poéticas extendidas para distintas publicaciones del ámbito nacional. Colabora desde 2013 en el proyecto Literatura Comparada en la UNAM: Historia, Actualidad, Perspectivas (PIFFYL 021 2015). En 2014 fue corresponsable de la curaduría, junto con el músico Fernando Vigueras, de la exposición “Soledades. Lecturas sonoras del imaginario gongorino”, para el Centro Cultural de España en México. Recibió en 2015 la beca Jóvenes Creadores en

la categoría Multimedia. Desde 2013 es miembro del Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades.

GARONE GRAVIER, MARINA (marinagarone@hotmail.com)

Doctora en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, hizo estudios en tipografía y diseño editorial en la Escuela de Diseño de Basilea, Suiza. Desde 2009 es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, a partir de 2012 coordina el Seminario Interdisciplinario de Bibliología, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México e investigadora correspondiente del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires. Ha recibido diversos premios y becas, entre los que se pueden citar el premio a la mejor tesis doctoral de la Cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán (Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social y Universidad Veracruzana, 2011), y el premio García Cubas por su libro *La tipografía en México. Ensayos históricos (Siglos XVI al XIX)* (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013, categoría Obra Científica). Sus líneas de investigación son historia del libro, la edición, la tipografía y la cultura visual latinoamericanas; la cultura impresa en lenguas indígenas y las relaciones entre diseño y género. Es autora, coautora y editora de más de una docena de libros, entre los que cabe mencionar: *Una historia en cubierta. Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas (1934-2009)* (México: FCE, 2011) e *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla (1642-1821)* (México: UNAM, IIB, 2015).

GIOVINE YÁÑEZ, MARÍA ANDREA (magiovine@hotmail.com)

Doctora en Letras (Literatura comparada) por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. En 2012 obtuvo el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos, en el área de Docencia en Humanidades. Sus líneas de investigación giran en torno a las relaciones visualidad-escritura y literatura-artes visuales en los siglos XX y XXI, la iconotextualidad, la intermedialidad,

las poéticas visuales en papel y en soportes alternativos, y la textualidad contemporánea, con especial interés en literatura electrónica. Desde 2013 es miembro del Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades, y desde 2014 del Seminario Interdisciplinario de Bibliología.

GODINAS, LAURETTE (laprincesadelguerrero@hotmail.com)

Doctora en Literatura hispánica por El Colegio de México. Es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México. Ha publicado numerosos artículos y reseñas sobre literatura medieval, aurisecular y novohispana, y de crítica textual en revistas nacionales y del extranjero, como *Indications* (Bruselas, Bélgica), *Medievalia*, *Incipit* (Buenos Aires, Argentina), *Actual* (Mérida, Venezuela), *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Revista de Literaturas Populares*, *Literatura Mexicana*, el *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, *Acta Poética* (México) y *Aliento* (Francia). Ha impartido clases en diversos niveles en la Universidad Complutense y la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España), la UNAM, la Universidad Veracruzana, la Universidad de Aguascalientes y el Instituto Cultural Helénico. Sus intereses se dirigen tanto hacia la literatura medieval, aurisecular y novohispana como hacia la crítica textual y los problemas que plantea la transmisión textual. Esto la ha llevado a preparar una edición crítica del *Tractado de caso y fortuna* de Lope de Barrientos para la *Revista de Literatura Medieval*, de los *Proverbios de Séneca* traducidos y glosados por Pero Díaz de Toledo, de la comedia *La desdicha de la voz* de Pedro Calderón de la Barca, y a la publicación de una antología de sermones de la primera mitad del siglo XVIII. Es tesorera de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas y de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

GONZÁLEZ AKTORIES, SUSANA (s_aktories@prodigy.net.mx)

Doctora en Filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, desde 1995 es profesora-investigadora de la UNAM y apartir

de 1996 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Fue acreedora del premio Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el área de Investigación en Artes (2005). Desde 2013 forma parte del Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades. Además de artículos sobre intermedialidad y relaciones entre literatura y otras artes, ha publicado los libros *Antologías poéticas en México* (México: Praxis, 1996); *“Muerte sin fin”. Poema en fuga* (México: JGH, 1997); *Sensemaya: juego de espejos entre música y poesía*, en coautoría con Roberto Kolb (México: JGH, 1997); *Reflexiones sobre semiología musical*, coeditado con Gonzalo Camacho (México: UNAM, Escuela Nacional de Música, 2011) y *Entre artes/entre actos: écfrasis e intermedialidad*, coeditado con Irene Artigas (México: UNAM, 2011).

HADATTY MORA, YANNA (yanna@unam.mx)

Ecuatoriano-mexicana, es investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, desde 2004, se desempeña como docente y tutora en las licenciaturas y los posgrados en Letras y Estudios Latinoamericanos. Se especializa en las vanguardias literarias mexicanas e iberoamericanas. Sobre el tema, cuenta con más de una veintena de artículos y capítulos especializados sobre las vanguardias en México, Ecuador, Perú, Cuba, Brasil, así como con dos libros de crítica: *Autofagia y Narración: estrategias de representación de la narrativa de vanguardia iberoamericana (1922-1935)* (Fráncfort: Vervuert-Iberoamericana, 2005) y *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)* (México: UNAM, 2009). Su interés por la relación prensa y literatura se pone de manifiesto en su más reciente libro, *Prensa y literatura para la Revolución: La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1921-1925)* (México: UNAM, 2016).

JOHANSSON K., PATRICK (patrickj@unam.mx)

Doctor en Letras por la Sorbona de París. Investigador del Instituto de Investigaciones Históricas, profesor de literaturas prehispánicas en la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española; miembro del Consejo de la Cróni-

ca de la Ciudad de México y miembro honorario de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México. Entre sus libros publicados figuran: *Festejos, ritos propiciatorios y rituales precolombinos* (México: Conaculta, 1992); *Angel María Garibay. La Rueda y el Río* (México: UNAM, 2013); *La palabra de los aztecas* (prólogo, México: Trillas, 1993); *Abnelhuayoxóchtli Flor sin raíz* (México: McGraw-Hill, 2013); *Voces distantes de los aztecas* (México: Fernández Editores, 1994); *Ritos mortuorios nahuas precolombinos* (México: Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla, 1998); *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI* (México: UNAM, IHH, 2003); *Machiotlahtolli “la palabra-modelo”. Dichos y refranes de los antiguos nahuas* (México: McGraw-Hill, 2004); *Zazannilli “la palabra-enigma”. Acertijos y adivinanzas de los antiguos nahuas* (México: McGraw-Hill, 2004); *Xochimiquiztli I “La muerte florida”. El sacrificio humano entre los antiguos nahuas* (México: McGraw-Hill, 2005); *Xochimiquiztli II “La deuda de sangre” e Historia de México en palabras e imágenes. Los primeros mexicanos, como coautor* (México: McGraw-Hill, 2005). También es autor de la traducción del francés al náhuatl de la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett; *El Códice Boturini en Arqueología Mexicana*; curador de *Nezahualcóyotl*, aplicación digital desarrollada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (premiada en 2014 por WSA-Movil, “con mejor contenido cultural, del mundo”) y de la aplicación digital *Códice Boturini*, desarrollada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

MATA SANDOVAL, RODOLFO (rmata2009@yahoo.com.mx)

Es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado, entre otras cosas, *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia* (2003); *José Juan Tablada: letra e imagen* (2003), CD-ROM que contiene el archivo gráfico y la poesía visual del poeta mexicano, y *De Coyoacán a la Quinta Avenida: José Juan Tablada, una antología general* (2007). Prologó la reedición de las memorias de Manuel Maples Arce (2010) y las ediciones facsimilares de *Un día...*, *El jarro de flores*, *La feria* y *Li-Po y otros poemas*, de José Juan Tablada, y del libro

de poesía visual *Lugares donde el espacio cicatriza* (2014) de Marco Antonio Montes de Oca. Ha traducido a escritores brasileños como Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Sebastião Uchoa Leite, Rubem Fonseca y Dalton Trevisan, y es coautor con Regina Crespo de las antologías *Ensayistas brasileños: literatura, cultura y sociedad* (2005) y *Alguna poesía brasileña 1963-2007* (2009, reed. 2014). Como poeta ha publicado los libros *Parajes y paralajes* (1998), *Temporal* (2008), *Qué decir* (2011) y *Nuestro nombre* (2015); el poema electrónico *Silencio vacío* (2014) y la plaquette *Doble naturaleza* (2015). Mantiene el sitio *José Juan Tablada: letra e imagen* (www.tablada.unam.mx), el blog *Qué decir* (<http://rodolfomata.blogspot.com/>) y recientemente, con Diego Bonilla, la página *BioElectricDot* (<https://www.bioelectricdot.net/>).

OLMEDO MUÑOZ, MARTÍN (martinolmedom@gmail.com)

Doctor en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con la tesis “Espiritualidad, temporalidad e identidad de un proyecto agustino. La pintura mural de los conventos de la orden de ermitaños en Nueva España”. De marzo de 2013 a febrero de 2015 realizó una estancia de investigación posdoctoral de la Coordinación de Humanidades de la UNAM, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Imparte los cursos sobre Introducción a las artes en la Universidad Iberoamericana-Puebla, Historia del arte y la cultura del Medievo y de los siglos XVI al XVIII en la licenciatura en Historia y Arte, e Historia de la cultura medieval en la maestría en Humanismo y Culturas del Instituto Cultural Helénico, A. C. Entre sus publicaciones se encuentran: “Imagen, modelos e identidad visual: monografías e historietas. La ‘historia’ de la *Conquista de Tenochtitlan* recreada” y “La visión del mundo agustino en Meztitlán. Ideales y virtudes en tres pinturas murales”. Sus líneas de investigación son: historia de la imagen, expresiones visuales, iconografía y *collage*.

OSORNO MALDONADO, VÍCTOR MANUEL

(manuel.osorno@yahoo.com.mx)

Maestro en Teoría literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, actualmente realiza el doctorado en Letras en el

Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, marco académico en el que desarrolla un estudio sobre la narrativa de Juan Emar. Además de participar en diversos congresos literarios, ha publicado varios artículos en revistas especializadas, como *Semiosis* (Universidad Veracruzana), *Signos Literarios* (Universidad Autónoma Metropolitana) y *Valenciana* (Universidad de Guanajuato). Desde hace ocho años se ha enfocado en el estudio de la narrativa hispanoamericana de vanguardia y en la narrativa mexicana del siglo xx, particularmente en el análisis de autores marginales como Salvador Elizondo, Josefina Vicens, Felisberto Hernández y Juan Emar.

PÉREZ SALAS CANTÚ, MARÍA ESTHER (msalas@institutomora.edu.mx)
Doctora en Historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México e investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus investigaciones han girado alrededor de las publicaciones ilustradas mexicanas durante la primera mitad del siglo XIX, en especial aquellas en las que la imagen litográfica desarrolla un papel relevante. Asimismo, ha estudiado la presencia de litógrafos franceses en México. Entre sus publicaciones destacan: *Costumbrismo y litografía en México, un nuevo modo de ver* (México: UNAM, IIE, 2005); “Las imágenes de Los Misterios de París, en las ediciones mexicanas”, en *Tras las huellas de Eugenio Sue. Lectura, circulación y apropiación de Los Misterios de París. Siglo XIX* (México: Instituto Mora, 2015); “Imagen y pentagrama: partituras ilustradas del siglo XIX”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX* (México: Instituto Mora, 2014) y “Paisaje mexicano y nación”, en *La enseñanza del dibujo en México* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014).

PORRAS PULIDO, JUAN (joanp73@yahoo.com)
Licenciado en Diseño gráfico y maestro en Lingüística aplicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, doctor en Comunicación por el posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la misma

universidad, en la cual labora como profesor de carrera adscrito a la Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción. Entre sus líneas de investigación se encuentra el análisis del discurso, con particular interés en las relaciones intermediales, intertextuales e iconotextuales presentes en construcciones discursivas complejas. Participa en el proyecto PAPIIT IN303916, Análisis e Interpretación de Relaciones de Poder en Manifestaciones Socioculturales mediante la Aplicación de Metodología Hermenéutica, coordinado por la doctora Rosa María Lince.

RAMOS DE HOYOS, MARÍA JOSÉ (mariajoserdh@gmail.com)

Maestra en Diseño y producción editorial por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y doctora en Literatura hispánica por El Colegio de México, actualmente estudia el posdoctorado en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Recibió el Premio Hispanoamericano Lya Kostakowsky de Ensayo de Literatura Hispánica 2014 y el Premio de la Academia Mexicana de Ciencias a las Mejores Tesis de Humanidades 2014 por “El viaje a la isla. Representaciones de la isla y la insularidad en tres novelas de Julieta Campos”, ensayo posteriormente publicado en El Colegio de México. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana e hispanoamericana del xx, y la historia de la edición en México.

REYES HERNÁNDEZ, ADRIÁN (ar.phainein@gmail.com)

Traductor e investigador independiente. Licenciado en Letras Inglesas por la Universidad Nacional Autónoma de México, actualmente es candidato a maestro en Letras con una tesis sobre narratividad fotográfica. Su tesis de licenciatura mereció la mención especial del Premio Colin White Muller. Ha participado como organizador en varios coloquios de diferentes temáticas: sobre el autor austriaco Joseph Roth (2009), sobre literatura japonesa (2010 y 2013) y literatura rusa (2012). Ha publicado crónicas, relatos y traducciones. Respecto a los estudios visuales, participó en los encuentros internacionales “CUBAFOTO 2014”, celebrado en La Habana, y “Roland Barthes at 100”, en Gales, Reino Unido.

ROGERS, GERALDINE (geraldine.rogers@gmail.com)

Investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y profesora de Literatura argentina en la Universidad Nacional de La Plata. Fue becaria del DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Realizó estancias de investigación y dio conferencias y cursos de posgrado en la Universidad de Sevilla, la Universidad de Salamanca y la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Es miembro del Consejo Editor de *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria* de la Universidad Nacional de La Plata, y de *Caligrama: Revista de Estudios Románicos* de la Universidade Federal de Minas Gerais. Dirige la colección de libros de acceso abierto Biblioteca Orbis Tertius (<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/>). Es autora de artículos en revistas especializadas y del libro *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX* (La Plata: UNLP, 2008), además de coeditora de los libros colectivos *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina* (La Plata: UNLP, 2009) y *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* ((La Plata: UNLP, 2014). Actualmente dirige el proyecto de investigación Contextos Formativos de la Literatura Argentina: Las Publicaciones Periódicas.

SZIR, SANDRA M. (sandraszir23@gmail.com)

Doctora en Historia y teoría de las artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora adjunta en Historiografía del Arte y en Historia del Libro en la Universidad Nacional de San Martín y en la Universidad de Buenos Aires. Es autora del libro *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)* (Miño y Dávila, 2007), y autora y compiladora de *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930* (Ampersand, 2017) y de otros artículos sobre cultura gráfica y visual en Argentina en los siglos XIX y XX, publicados en libros y revistas de la especialidad. Actualmente es presidenta del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) y co-coordinadora del programa de estudios de Cultura Gráfica e Imagen Impresa en IDAES, Universidad Nacional de San Martín.

TRUJILLO LARA, RODRIGO LEONARDO (snailegg@hotmail.com)

Licenciado en Lengua y literaturas hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México, con el trabajo “La sonora oscuridad del hueso. Elementos para una poética de Francisco Hernández”, y maestro en Letras mexicanas, con la tesis “Fábula de la modernidad. La obra estridentista de Arqueles Vela”. Actualmente cursa el doctorado en Letras mexicanas, con el proyecto Inverosímiles Espejos, que versa sobre la novelística de la segunda mitad del siglo xx, de Arqueles Vela. Es profesor de literatura y ha trabajado temas de literatura mexicana del siglo xx, como la obra de Francisco Hernández, la narrativa de Daniel Sada y el movimiento estridentista. Ha participado en volúmenes de crítica literaria: *Poéticas mexicanas del siglo XX* (comp. de Samuel Gordon, México: Ediciones y Gráficos Eón, 2005); *Nuevas vistas y visitas al estridentismo* (coord. de Daniar Chávez y Vicente Quirarte, Toluca: UAEM), y en *Literatura Mexicana*, revista del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

VELÁSQUEZ GARCÍA, ERIK (inkabaeeric@gmail.com)

Doctor en Historia del arte, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel II) de México y profesor de diversas asignaturas de licenciatura y posgrado. Ha recibido diferentes premios, entre ellos el que otorga la Academia Mexicana de Ciencias a la mejor tesis doctoral en el área de Humanidades, el Reconocimiento Distinción Universidad Nacional para Jóvenes Académicos 2013, en el área de Investigación en Humanidades, y el Premio de Investigación 2013 para científicos jóvenes en el Área de Humanidades, que otorga la Academia Mexicana de las Ciencias. Ha dictado conferencias en 12 países del mundo y actualmente dirige un proyecto colectivo PAPIIT sobre sistemas de escritura mesoamericanos. Especialista en arte, cultura, historia y escritura jeroglífica maya. Autor de reciente comentario al *Códice de Dresde* (2016), así como de otros 62 ensayos académicos y 11 de difusión. Coeditor de la revista internacional *Maya Studies* (publicación conjunta de la Comenius University, de Bratislava, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y la Missouri State University).

ZAMORA ÁGUILA, FERNANDO (ferzam@unam.mx)

Licenciado en Letras modernas por la Universidad Nacional Autónoma de México, y maestro y doctor en Filosofía por la misma universidad. En la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM imparte cursos sobre teoría del arte y teoría de la imagen, tanto en el nivel de licenciatura como en el posgrado. Ha publicado artículos sobre las relaciones entre la imagen y los ámbitos del arte, la educación, el cine, la escritura, la literatura y la filosofía. Es autor de *Filosofía de la imagen* (México: UNAM, ENAP, 2007, primera impresión; 2015, cuarta reimpresión). Están en proceso sus investigaciones Caminos de la imagen e Imagen, arte, escritura.

Bibliología e iconotextualidad.
Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones
entre textos e imágenes

editado por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM,
se terminó de imprimir en enero de 2019
en los talleres de Tríptico Taller, S.A. de C.V., Carrizal 19 Casa 4,
Lomas Quebradas, Magdalena Contreras, Ciudad de México, C.P. 10000.

Para su composición y formación tipográfica se utilizó
la fuente Adobe Caslon Pro en 12:14, 10.5:13 y 9:11, puntos.

El tiro consta de 200 ejemplares impresos en offset
en papel bond ahuesado de 90 gramos
y los forros en cartulina couché de 300 gramos.

DEPARTAMENTO EDITORIAL DEL IIB

Corrección de estilo

María Fernanda Baroco Gálvez

Cuidado editorial

María Bertha Vázquez Guillén

Hilda Leticia Domínguez Márquez

Coordinación editorial

Hilda Leticia Domínguez Márquez

Forros, diseño y formación

Jorge García Patiño

