

En Marina Garone y María Andrea Giovine, *Bibliología e iconotextualidad*. México (México): Universidad Nacional Autónoma de México.

Interferencias en la superficie significante. Texto e imagen en la poesía mexicana reciente: los casos de Ricardo Cázares y Carla Faesler.

Cruz Arzabal, Roberto.

Cita:

Cruz Arzabal, Roberto (2019). *Interferencias en la superficie
significante. Texto e imagen en la poesía mexicana reciente: los casos
de Ricardo Cázares y Carla Faesler*. En Marina Garone y María Andrea
Giovine *Bibliología e iconotextualidad*. México (México): Universidad
Nacional Autónoma de México.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/6>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkzh/kmR>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**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

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

Todos los derechos reservados. Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la autorización previa por escrito del titular de los derechos patrimoniales.

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: écfrasis 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

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 engañoso: 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 significante se le llamará aquí “interferencia”.

“Interferir” es un anglicismo proveniente de *interference*, que a su vez proviene del francés medieval *s’entréferir*, 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 significante 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.

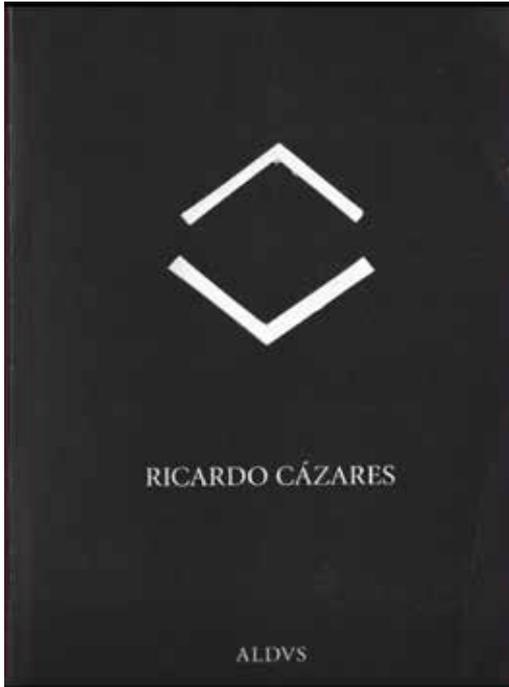


Figura 1. Ricardo Cázares,
<Palas> (México: Aldus,
2014), portada.

rior a su publicación, puesto que el título verdadero resulta impronunciabile. 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 impronunciabile, tan solo el acto y la forma que toma.

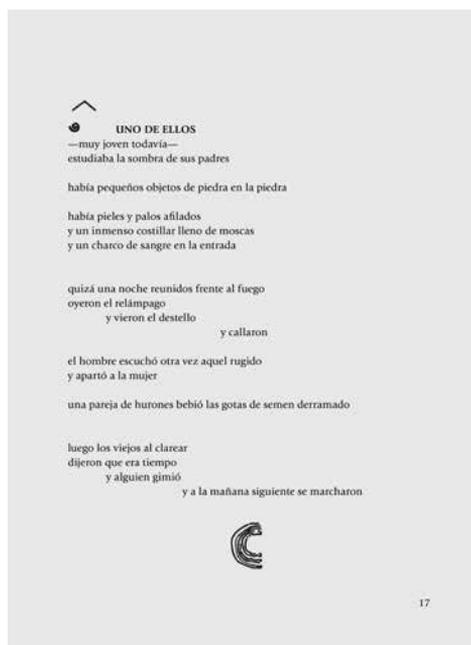
A lo largo del poema, dividido en ocho cantos o secciones, se intercalan sobre la página imágenes de muy diversa procedencia: dibujos, diagramas, signos que semejan alfabetos antiguos, reproducciones de otras páginas, con textos que adquieren también diversas formas mediante la combinación de varias 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: [^]v. 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 Cázares 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.

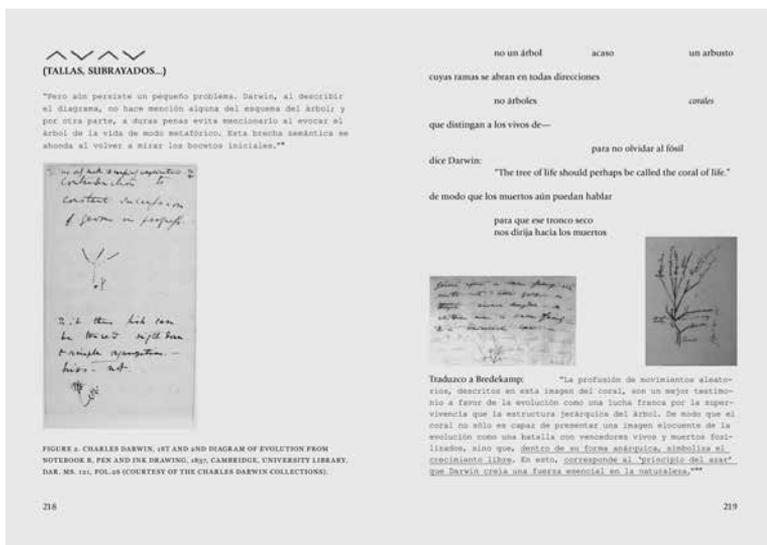


Figura 3. Ricardo Cázares, <Palas> (México: Aldus, 2014), 218 y 219.

Bajo el título de “(Tallas, subrayados)”, los fragmentos del poema en las páginas son citas del libro *Ways of Making and Knowing: The Material Culture of Empirical Knowledge*, de Horst Bredekamp, en los que el académico reflexiona sobre la presencia/ausencia del árbol como esquema mental y visual en los manuscritos de Charles Darwin. En las citas Bredekamp sostiene el valor del azar como fuerza esencial de la naturaleza, frente a la estructura jerárquica en el pensamiento darwiniano. Las imágenes son reproducciones de los cuadernos de Darwin en los que se observan las estructuras proliferantes. En el fragmento que une ambos, se lee:

no árboles corales
que distingán a los vivos de –
para no olvidar al fósil

dice Darwin:
“The tree of life should perhaps be called the coral of life”.
de modo que los muertos aún puedan hablar
para que ese tronco seco
nos dirija hacia los muertos.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, 219.

INTERFERENCIAS EN LA SUPERFICIE SIGNIFICANTE

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

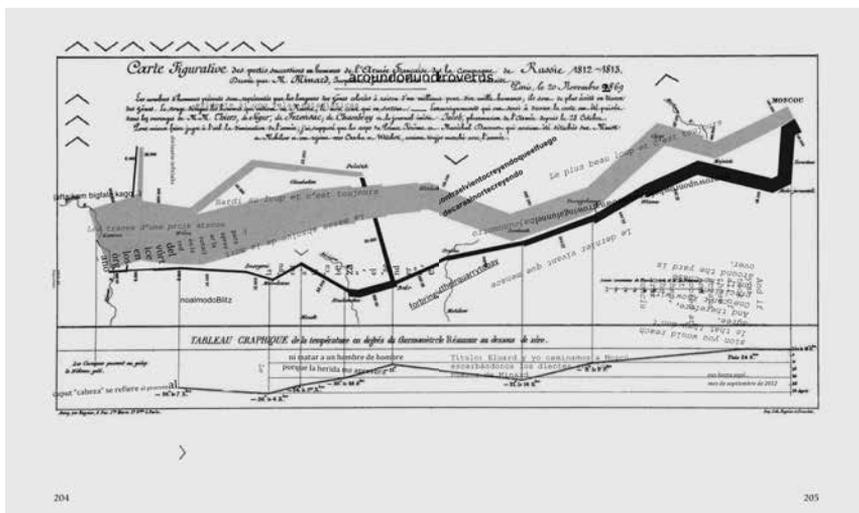


Figura 1. Ricardo Cázares, <Palas> (México: Aldus, 2014), portada.

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, unimaginables, 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

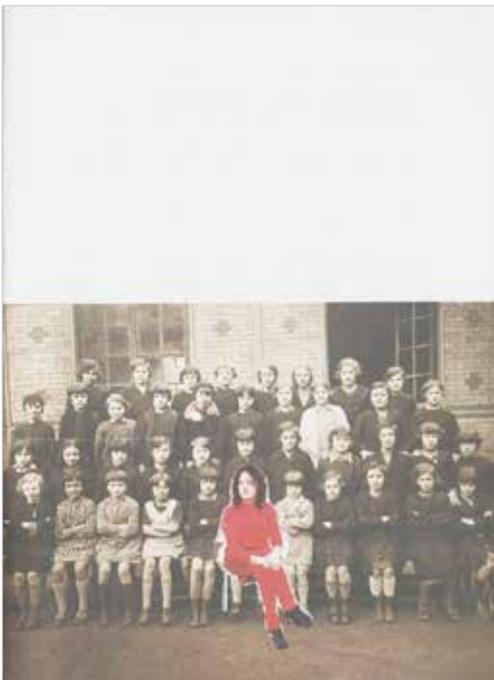


Figura 6. Carla Faesler, *Catábasis exvoto* (México: Bonobos, 2011), 29.

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

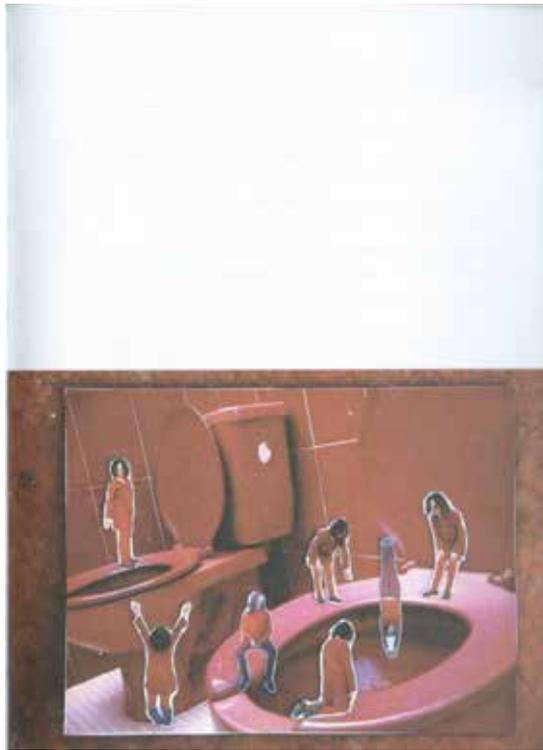


Figura 7. Carla Faesler, *Catábasis exvoto* (México: Bonobos, 2011), 67.

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:

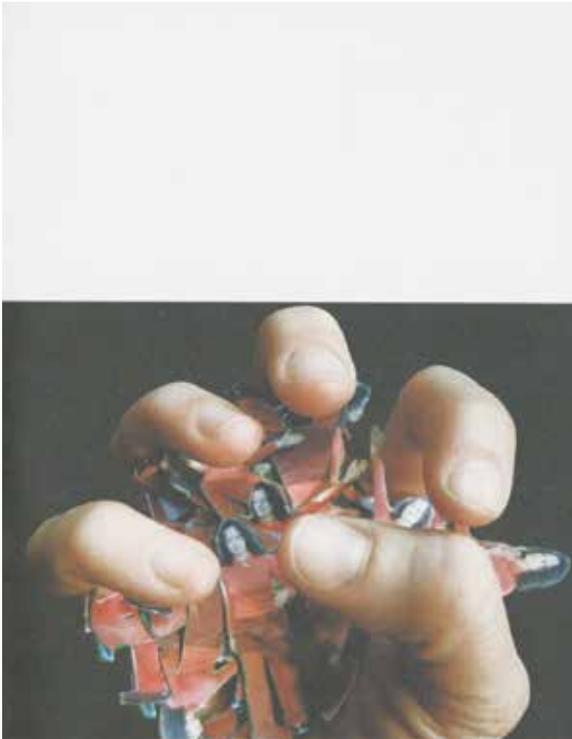


Figura 8. Carla Faesler,
Catábasis exvoto
(México: Bonobos,
2011), 57.

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 significante 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.
- Faessler, 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.