



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

¿Cómo tender un puente sobre un río?
Estudio sobre el hueco entre palabra e imagen
Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Mariana Salazar Alva
Director de tesis: Doctor Fernando Zamora Águila

CDMX, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Paz y Beto.

Índice

Introducción / 9

Capítulo 1 Los extremos

El punto A, Lenguaje y escritura / 14

El punto B, Imágenes / 22

Capítulo 2 El punto D, El puente

Usos y aplicaciones

Lenguaje visible / 30

Écfrasis / 34

El tránsito: Relaciones gráficas y
conceptuales entre palabra e imagen / 39

Capítulo 3 El punto C, El río

El momento detenido del lenguaje / 58

El libro vacío de Josefina Vicens / 64

El río / 68

Conclusiones / 72

Bibliografía / 76

Introducción

Este proyecto surgió de la reflexión de los intercambios y rechazos que existen entre los dos grandes sistemas de comunicación: el lenguaje verbal y el visual; de igual manera parte del interés personal por la literatura y por el afán de unirlo con mi formación visual.

Me planteé primero definir cada elemento. Nombré "extremos" a cada sistema de comunicación: el lenguaje verbal y el visual. Estos eran añorados y vistos entre sí a la distancia, pues entre ellos se encontraba un obstáculo, al cual llamé: *el río*; esta es la principal razón por lo que necesité *construir un puente*. De aquí propongo la idea de *tender un puente sobre un río*.

La investigación se compone de tres capítulos, en ellos explico los elementos que constituyen la estructura de un puente.

El Capítulo primero, *Los Extremos*, está dividido por dos apartados: El punto A, *Lenguaje y escritura*, en donde defino el signo lingüístico, conceptos como el habla, la lengua, el significante y el significado, fonemas y grafemas; en El punto B, *Imágenes*, clasifico las categorías de la imagen, ocupando como ejemplo central una pieza del artista Luis Camnitzer, "*The Photograph*", la cual tomo como referencia para hablar sobre las diferencias entre imagen pictórica, gráfica e imagen fotográfica.

En el Capítulo segundo, *El puente*, desarrollo el rechazo y la

convergencia entre los extremos, los usos y aplicaciones que surgen de la interacción de éstos, a partir de los conceptos *Lenguaje visible* y *Écfrasis*, ejemplificados por las ideas y estampas de William Blake, y la investigación sobre las tres etapas de écfrasis de W. J. T. Mitchell. En la búsqueda de propuestas artísticas que se vincularan con lo verbal y lo visual, encontré obras de Daniela Bojórquez, Alexander Honory, Maurizio Nannucci y Joseph Kosuth, con ellas justifico la construcción del puente.

En el tercer Capítulo, *El río*, describo el proceso experimental de la propuesta de *Tender un puente sobre el río*, y, su correspondencia con los capítulos anteriores. Lo divido en tres apartados: en el primero explico el *Momento detenido* del lenguaje, al que hace referencia Mitchell a través de Murray K.; posteriormente, en el segundo, incluyo un ensayo sobre *El Libro vacío*, de Josefina Vicens, cuyo tema central es el acto de escribir; culmino, en el tercer apartado, definiendo al *río* como obstáculo y como metáfora del mismo acto de escribir.

De esta manera sintetizo los cuatro elementos de esta investigación: el punto A, *las palabras*, y el punto B, *las imágenes*, son los extremos; el punto C, *el río*, es el hueco u obstáculo; y el punto D, *el puente*, es el resultado de la necesidad de crear un tránsito entre los extremos, superando, así, al *río*.

Hacer uso del puente, cruzarlo para conocer ambos extremos y entender la relación entre ellos, por medio de su tránsito, así como observar el flujo del río y optar por permanecer en alguno de los puntos, será elección del lector.

Capítulo 1
Los extremos

El punto A, Lenguaje y escritura

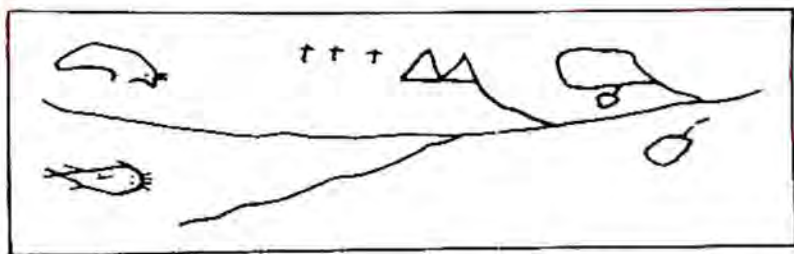


Fig. 1 Carta de mujer Ojibwa.

La comunicación, en cada signo que conocemos, puede ser voluntaria o involuntaria, dependiendo del deseo del emisor. Cuando un signo es emitido con la finalidad de ser interpretado existe una intención comunicacional. La carta de la mujer Ojibwa (Fig. 1) pretendía llegar al receptor, y, sobre todo, ser entendida por él.

A todos los signos que nos rodean, y que entendemos como *un hecho perceptible que nos da información sobre algo distinto de sí mismo* (ÁVILA, 1977, p. 13), les corresponde un campo de estudio: la semiología, cuyas vertientes son la semiología de la significación y la semiología de la comunicación.

Dentro del campo de la segunda, existe una clase de signos conocidos por todos al hablar y al escribir: los signos lingüísticos. La lingüística, disciplina que pertenece al campo de la semiología, se ocupa del estudio de la lengua y del habla desde un sistema de signos lingüísticos:

La lengua es un modelo general y constante que existe en la conciencia de todos los miembros de una comunidad lingüística determinada; es un fenómeno social. El habla es la realización concreta de la lengua en un momento y en un lugar determinados en cada uno de los miembros de esa comunidad lingüística; es un fenómeno individual. (QUILLS, 1998, p. 3)

La lengua establece las normas para el entendimiento de una idea, reglas que ya están codificadas (a partir de un contexto específico), y que hacen posible la transmisión y el entendimiento de la idea, mientras nos comunicamos en el acto, que es el habla.

Los signos lingüísticos se diferencian de otros por contener una doble articulación (ÁVILA, 1977, p. 17), es decir, pueden ser segmentados entre sí como elementos sin significado, llamados fonemas –en la lengua hablada–, y son representados en la lengua escrita por grafemas.

Los fonemas son las unidades de la segunda articulación (IBID, p. 113), que tienen la función de formar y diferenciar signos, estos se distinguen entre sí a partir de la comparación de palabras, cuya diferencia es de un solo sonido, es decir, si las palabras que comparamos son distintas, los fonemas que las conforman también son diferentes¹.

¹ La oposición fonológica es la diferencia existente entre dos o más unidades distintivas. Por ejemplo, la oposición /r/ /m/ permite distinguir las palabras río y mío.

En México utilizamos 22 fonemas: 17 consonantes y 5 vocales, estos son emitidos por el punto de articulación donde son generados.

Fonemas consonánticos

/b/, /p/, /f/, /d/, /t/, /s/, /y/, /ch/, /g/, /k/, /j/, /r/, /rr/, /l/, /m/, /n/, /ñ/

Fonemas vocálicos

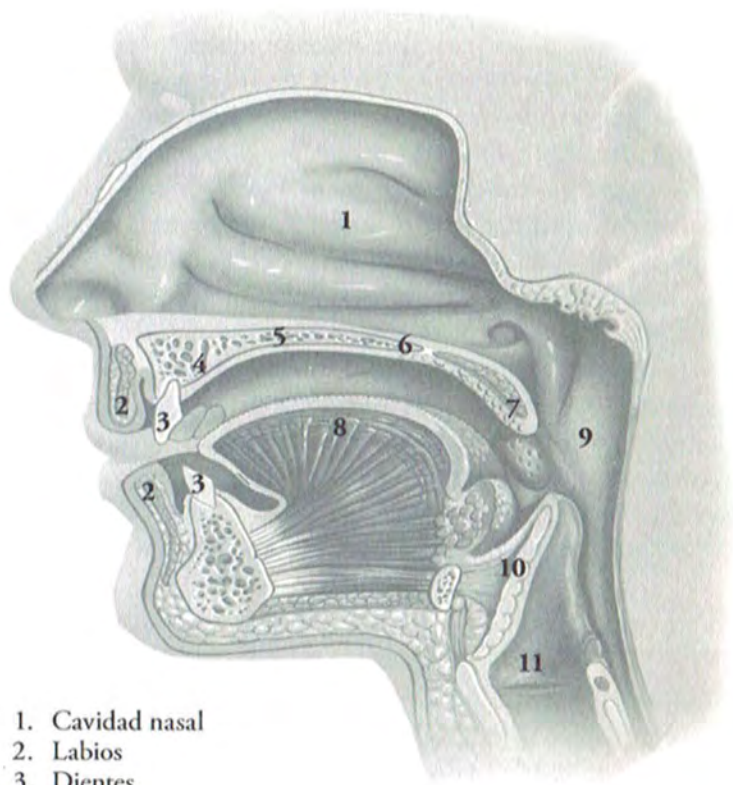
/i/, /e/, /a/, /o/, /u/

Dentro de la clasificación de los fonemas consonánticos encontramos cuatro puntos de articulación: labial, dentoalveolar, palatal y velar. Cada uno definido por la vibración, o ausencia de esta, por el lugar en donde el aire es expulsado, ya sea nasal o bucal, a partir de la interrupción de la salida del aire o por su prolongación.

Puntos de articulación Fonemas

Labial	<i>/b/, /p/, /f/, /m/</i>
Dentoalveolar	<i>/n/, /d/, /t/, /s/, /r/, /rr/, /l/</i>
Palatal	<i>/y/, /ch/, /ñ/</i>
Velar	<i>/g/, /k/, /j/</i>

En el caso de los fonemas vocálicos sólo debemos atender la posición de la lengua al emitir cada uno. Los fonemas se clasifican de acuerdo al movimiento vertical u horizontal de la lengua en la cavidad bucal en: anteriores, centrales y posteriores, o cerradas, medias y abiertas, respectivamente (Fig. 3).



1. Cavidad nasal
2. Labios
3. Dientes
4. Alveolos
5. Paladar
6. Velo del paladar
7. Úvula
8. Lengua
9. Faringe
10. Epiglotis
11. Cuerdas vocales

Fig. 2 Esquema que representa los puntos de articulación para la pronunciación de fonemas.

Fonemas vocálicos

	anteriores	central	posteriores
cerrados	/i/		/u/
medios		/e/	/o/
abierto		/a/	

Fig. 3 Clasificación de fonemas vocálicos de acuerdo al movimiento lingual.

Cada fonema tiene una *transcripción ortográfica* (IBID, p. 120), que se denomina como grafema; dicho de otra manera, el grafema es la letra que representa al fonema (Fig. 4), mismos que concebimos al escribir y que en su conjunto llamamos escritura.

La acción de escribir refiere a representar las palabras o ideas con letras u otros signos trazados en papel u otros soportes, donde la escritura es el conjunto de estas letras, porque *la escritura es la consignación de la palabra en el espacio.* (ONG, 1996, p. 17)

También podemos observar que, en la Fig. 4, se muestran los fonemas, los grafemas y ejemplos. Sin embargo los fonemas tienen diferentes maneras de representarse mediante el grafema, es decir, los sonidos son iguales en ciertos casos pero sus letras, o formas de representación, son distintas.

Fonemas	Grafemas	Ejemplos
/b/	b	boca
	v	vaca
/p/	p	pila
/f/	f	fila
/d/	d	dama
/t/	t	toma
/s/	s	saco
	c (ante e, i)	ceja, cita
	z (excepto ante e, i)	zapato, veloz
	x	Xochimilco, exclusivo
/y/	y	yeso
	ll	lluvia
/ch/	ch	chato
/g/	g (ante a, o, u)	gato, gorra, gusto
	gu (ante e, i)	guerra, guiso
/k/	c (ante a, o, u)	casa, cosa, cuna
	qu (ante e, i)	queso, quiero
	k	kilo
/j/	j	junio
	g (ante e, i)	gemido, gimió
	x	México
/l/	l	loma
/r/	r	aro
/rr/	r (inicial de palabra)	ramo
	rr (entre vocales)	carro
/m/	m	mapa
/n/	n	enano
/ñ/	ñ	caño
/i/	i	iris
	y	estoy
/e/	e	era
/a/	a	aro
/o/	o	oro
/u/	u	uno

Fig. 4 Fonemas y grafemas.

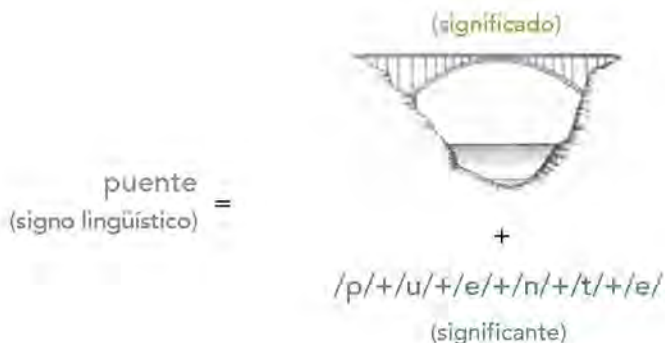
Es por la unión de fonemas y grafemas que la doble articulación propicia que la lengua sea un sistema económico de comunicación, a partir de ellas se forman grandes cantidades de palabras y frases para comunicar experiencias.

Es decir, la doble articulación está formada por signos, elementos con significado que se articulan con otros signos en la cadena hablada, y por los fonemas, elementos sin significado que se articulan entre sí para formar signos. (ÁVILA, 1977, p.14)

La teoría del signo lingüístico, (SAUSSURE, 1970):

concebe la asociación de una imagen acústica o significante y una imagen mental o significado. Dicho en otros términos, el signo está unidas dos partes: una acústica, perceptible por los sentidos, y una mental, que es evocada por la anterior. (ÁVILA, 1977, p. 21)

De acuerdo con esto podemos esquematizar:



Siguiendo el esquema damos por hecho que la suma de habla más lengua da como resultado al signo lingüístico, éste mismo compuesto por dos elementos: el significante y el significado, donde el significante es la suma de los elementos fónicos, mientras que el significado es la idea o imagen que tenemos por la totalidad de los fonemas:

significante + significado = signo lingüístico (QUILLS, 1998, p. 4)

Ahora comprendemos los elementos que abarcan una parte del extremo de un puente. La lengua, el habla, el signo lingüístico, los fonemas, los grafemas, la escritura comprenden el punto A.

El punto B, Imágenes

A las imágenes sensibles las podemos tocar, mutilar o ampliar; podemos mirarlas desde lejos o en distintos grados de acercamiento; son reales o virtuales, fijas o en movimiento, bidimensionales, volumétricas u holográficas; son sonoras, táctiles o visuales; son frías o cálidas; son coloreadas o sin color, hechas a lápiz o a tinta, con acuarela o al óleo, con piedras o con barro. En suma: son cosas como las nubes, el fuego o los libros, que al contacto con nosotros se vuelven objetos. Y son objetos a los que se ha adscrito una enorme variedad de usos y valores. (ZAMORA, 2006, p. 125)

En términos teóricos y generales, las imágenes son objetos que designan y muestran la realidad (AUMONT, 1992, p. 37), clasificadas en dos tipos a partir de la realidad que exponen:

A) La imagen como porción de superficie plana es un objeto que puede tocarse, desplazarse y verse. Misma que encontramos en cualquier representación bidimensional.

B) La imagen como porción del mundo en tres dimensiones, la cual existe únicamente por la vista. (IBIDEM)

La imagen como representación bidimensional trata de aludir a la imagen vista por nuestros ojos. En este caso, hablando propiamente de la investigación y como una cuestión delimitante del tema, es necesario definir que la imagen será, para este trabajo, tomada como un objeto artístico, bidimensional y fotográfico.

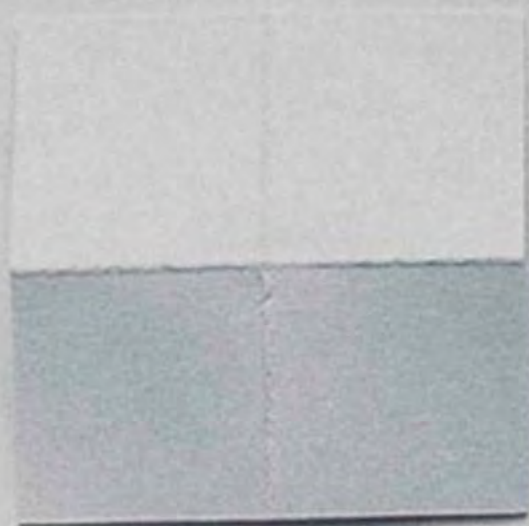
Sin dar un salto descontrolado, me parece muy importante empezar

definiendo que una *metaimagen* es cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes (MITCHEL, 2009, p. 57) es así como pienso en *The Photograph* (Fig. 5, p. 24-25) de Luis Camnitzer². En *The Photograph*, Camnitzer moldea tres pedazos de papel y debajo de ellos escribe: *The Drawing, The Painting, The Sculpture*, éstos son enmarcados por la palabra *The Photograph*. Cada pedazo de papel ha sufrido dobleces que sugieren formas; la imagen, entonces, se nos presenta como propuestas artísticas en terrenos bidimensional o tridimensionales, sin embargo todas estas son capturadas por la imagen fotográfica.

Misma que, a diferencia de otras disciplinas, contiene la cualidad de la reproductibilidad. La imagen, en cualquiera de sus modalidades (bidimensional, tridimensional) es capaz de reproducirse al infinito cuando la hayamos capturado bajo el proceso químico y físico de la fotografía. La imagen fotográfica que se reproducirá infinitamente tuvo lugar sólo una vez en el tiempo y en el espacio *la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente*. (BARTHES, 1989, p. 29)

La imagen fotográfica engaña a primera vista por su parecido mimético con la realidad, entendiéndose esta sólo como la semejanza que tiene con lo real. Sin embargo esta semejanza es cuestionada entre más nos acercamos a observar el código de

² Luis Camnitzer es un artista que aborda temas relacionados con el lenguaje dentro de medio visuales.



The drawing

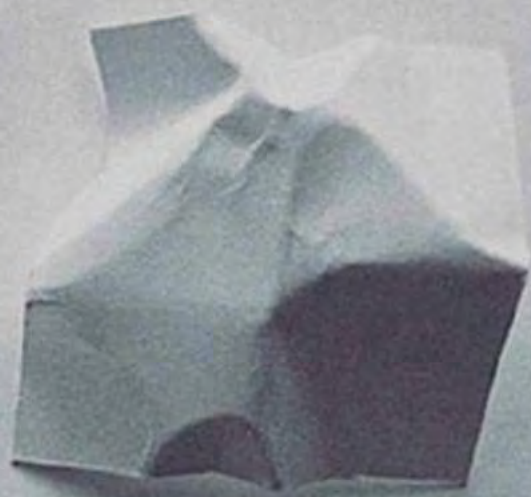


The photo

The photo



Painting.



The sculpture.

Photograph.

la misma. Es decir, la fotografía es la imagen bidimensional que está vacía de código hasta que la contextualizamos. Su parecido con la realidad nos engaña, sin embargo es sólo una imagen más.

La imagen es aquella que no coincide nunca con mi imagen, la que es pesada, inmóvil, obstinada, y soy yo quien soy ligero, dividido, disperso y que como un ludi6n, no puedo estar quieto (IBID, p. 39).

La imagen es, entonces, la ilusi6n de la presencia ausente, de parecido mimético –pues no me miro en un espejo, me miro en una fotografía– y esta ausencia es un recuerdo, un momento que muri6 y se convirti6 en imagen; la conservo como pedazo del pasado.

La imagen comprende el punto B, el cual esta a la distancia del punto A, obstaculizados por C, aunque ambos puedan ser vistos a la distancia.

El punto D: El puente

Usos y aplicaciones

Encontrar la manera de unir o acortar la distancia entre dos elementos precede a la pregunta utilitaria sobre el conocimiento de ambos. Planificar y bocetar un puente, antes de dar paso a su edificación, implica tener claro cuáles son los usos y aplicaciones de éste, ¿para qué queremos construirlo?, y sobre todo, ¿qué usos tendrá?, ¿cuáles serán los beneficios y cuáles las desventajas?

Lenguaje visible

El lenguaje visible *es catalogado como las técnicas sintácticas y semánticas convencionales a disposición del artista y es una forma que combina la vista, el sonido, la imagen y el habla* (MITCHELL, 2009, p. 105). Estas cuatro unidades nos hacen ver.

En la literatura el lenguaje visible es la manera de entender la expresión verbal; esta forma es creada por la necesidad de darle un sentido gráfico a ciertos términos de la lingüística, ya que la escritura transforma sonidos "invisibles" en "lenguaje visible".

Uno de los usos que surgen de la unión de los extremos es el servicio a la visión. Casi todo lo que conocemos tiene un signo lingüístico: significado y significante, que puede ser hablado y escuchado. El lenguaje visible no es más que la mezcla de estos elementos puestos al servicio de un ciclo comunicativo.

Con la invención de la imprenta, el lenguaje visible fue reproducible, y como toda invención, que revolotea e inquieta a la sociedad, la idea del servicio a la visión, impreso y asequible, conlleva también ideas que la desprestigian. Las ideas contrarias surgen de la lucha sobre jerarquías entre lo que representa o dice más, argumentando que *la constitución en papel es una cosa y la constitución de hecho y experiencia es otra* (IBID, p. 110). Las fronteras, entre los elementos que conforman al lenguaje visible, son muy marcadas en esta etapa:

Si la escritura transforma sonidos invisibles en lenguaje visible, esto será un problema para aquellos escritores que quieren ser iconoclastas imaginativos, que quieren imágenes que no sean pictóricas, visiones que no sean visuales y poesía que no necesite ser escrita. (IBID, p. 107)

En el contexto de la Revolución Industrial y el pensamiento como motor del hombre, se encuentra William Blake³, él era parte de la disputa entre escritura y visualidad, su propósito fue:

Explicar su lucha continua por unir todos estos lenguajes en un arte compuesto de poesía y pintura como el síntoma estético de su infranqueable fidelidad de la Revolución. Los grabados de Blake son una escisión entre el habla y la escritura, diseñados también para deshacer ciertas oposiciones dentro del mundo de la textualidad, sobre todo para salvar el hueco que separa los usos

³ William Blake (1757-1827) fue impresor, grabador, escritor y pintor importante en la época de la Revolución Industrial.

De los muchos libros ilustrados de Blake se encuentra *El Libro de Job*. La historia de Job se cuenta como un movimiento, basado en la religión, por la lucha entre dos tipos de escritura: la del pergamino y la del libro (entendiéndose esta diferencia como el artefacto manufacturado y la sabiduría revelada, contra el símbolo de la escritura de reproducción mecánica, respectivamente). La fidelidad que Job profesaba a la letra de sus libros de ley se ve desafiada por dos ángeles. Después de sus batallas textuales Blake plasma varias estampas que significan la reconciliación: *He escuchado con el oído de la oreja, pero ahora mis ojos te ven.* (IBID, 129).

En Job y sus hijas (Fig. 6), Blake desarrolla la asociación sensorial, espiritual y textual, en donde representa a Job contándole historias a sus hijas, instruyéndolas desde una serie de nubes que emanan de su propia cabeza. Sus hijas no sólo están escuchando, también se encuentran registrando esta imagen de varias maneras: ya sea leyendo, imaginando, dibujando o escribiendo sobre distintos medios: libro, pergamino, texto o imagen. Todas estas acciones harán que *las imágenes mentales de la historia de Job se tornen lenguaje visible en un sentido literal.* (IBID, 130).

En este caso la prioridad entre la palabra y la imagen es imposible de establecer, pues los dos elementos convergen y se complementan, defendiendo las ideas del pensamiento de Blake.

En la obra de Blake, el proceso por el cual pasó para encontrar la solución al hueco que separaba los usos pictóricos de los gráficos



Fig. 6 William Blake, Job y sus hijas (acuarela) III.

era mayor que la idea de alcanzar ese objetivo. El concepto de escritura utópica es introducido por W. J. T. Mitchell para definir el manifiesto de Blake, el cual habla del compromiso hacia el lenguaje visible y sobre todo de catalogar que una cosa es la proyección de una noción de escritura ideal, que atravesara y borrara las fronteras entre estos elementos, pero otra muy distinta es reconocer que ese objetivo se había alcanzado. Esta utopía cuestiona la realización del objetivo, de borrar las fronteras entre lo verbal y lo visual, misma utopía que abordaremos en el siguiente apartado.

Centrarnos en esta parte de la historia, no refiere a querer hacer un recuento de la misma, sin embargo es importante entender que los conceptos de hueco entre dos extremos son enfatizados cuando los elementos lenguaje visible buscan su autonomía y donde la guerra de jerarquías comienza.

Écfrasis

La écfrasis es la representación verbal de una representación visual. (MITCHELL, 2009, p. 138). La representación verbal es la palabra o texto que corresponde o se basa, según sea su caso, en una imagen.

La historia de la écfrasis comenzó como una *parte ornamental y subordinada de estructuras textuales más largas* (IBIDEM). Homero la introduce en *La Ilíada* para describir el escudo de Aquiles, escudo que Tesis suplica a Efesto, el herrero de los dioses, forjar una armadura y un escudo para su hijo Aquiles. Esta descripción verbal de las escenas representadas en el escudo, es el inicio de a écfrasis por la capacidad de retratar todas las escenas contenidas en el mismo.

Desde la perspectiva de Mitchell, la écfrasis es sólo un género literario, menor y poco conocido, que abarca poemas que describen obras de arte, sin embargo, desde la visión de otros autores la écfrasis funciona como tres formas:

-Écfrasis mimética. Traducción real de la imagen como descripción. Este tipo de écfrasis es una acción muy común en nuestra experiencia diaria. Todas las palabras que ocupamos en una descripción para que un receptor entienda o se imagine lo que hemos visto o vivido.

-Écfrasis interpretativa. Traducción en la que el observador-descriptor pone en juego su carácter crítico y, por tanto, ofrece una interpretación. En este caso, dotamos a nuestra descripción de una opinión, con la cual interpretamos y tomamos un juicio.

-Écfrasis recreativa. Significaciones más profundas, producidas y reproducidas por la palabra. Por ejemplo, los poemas que describen obras de arte, donde la apropiación alude, más no describe, un objeto. (DIALNET)

El concepto de écfrasis puede modificarse dependiendo del contexto de donde se mire, así como en la profundización del tema mismo, estas maneras distan del sólo hecho de narrar lo que en la imagen acontece. Cada correspondencia verbal-visual ocupa un tipo de écfrasis determinado, que va de la mano con las intenciones del autor.

Ahora bien, la tesis de W.J.T. Mitchell sobre écfrasis, la cual está fundada sobre una teoría de la imagen, es el punto central y base de esta investigación. Mitchell habla de la écfrasis como una experiencia que se da en tres etapas:

Indiferencia ecrástica;

Toda écfrasis, según Mitchell, funciona desde la premisa de que ésta misma es imposible. Remontándonos a las definiciones y fronteras entre palabra y visualidad: el lenguaje no hace ver como la imagen. La problemática aquí consiste en no querer ni necesitar mezclarse. Ambos términos, palabras e imágenes, poseen características antagónicas en esta fase.

Esperanza ecrástica;

Es la fase en donde la imposibilidad ecrástica es *superada con la metáfora* (MITCHELL, 2009, p. 138), donde el lenguaje se pone al servicio de la visión, hablamos aquí de lenguaje visible y todos los argumentos a los cuales William Blake apoyaba. Esta etapa modifica la principal definición de écfrasis, dándole paso a catalogarla como *el conjunto de descripciones que tienen el objetivo de situar una persona, un lugar o una imagen ante el ojo mental* (IBIDEM). Los límites entre palabra e imagen se rompen, creando de su fusión un elemento suturado, un íconotexto, el cual entendemos como *un texto complejo donde no se puede separar lo verbal de lo visual.* (IBIDEM)

La escritura utópica, citada anteriormente, tiene lugar en la primera etapa ecrástica, la indiferencia, donde se debe de entender que no es posible mezclar los dos extremos y la esperanza, es la realización de esta utopía.

Miedo efrástico;

Después de entrar en contacto con la esperanza efrástica, existe el miedo a que lo visual sea sustituido por lo verbal, donde ambos elementos quisieran regresar a su propio terreno con fronteras muy marcadas. Es el momento de arrepentimiento, donde se desea regresar a la incapacidad de relacionar nuestras palabras e imágenes. *Es precisamente el hecho de imaginar e ir más allá de la imaginación, esto es, pensar que la cosa puede estar presente, lo cual, si se cumpliera tal deseo inconsciente, destruiría la éfrasis.* (IBIDEM)

Estas tres etapas corresponden a la experiencia efrástica, que se enfrentan a dos puntos: A y B, las palabras y las imágenes. De esta manera, éstos dos puntos pueden rechazarse, fusionarse y querer regresar al origen. Todas sus características se funden, se repelen o se alejan para dar nociones distintas, las cuales sólo son vividas a través de la experiencia de cada fase efrástica.

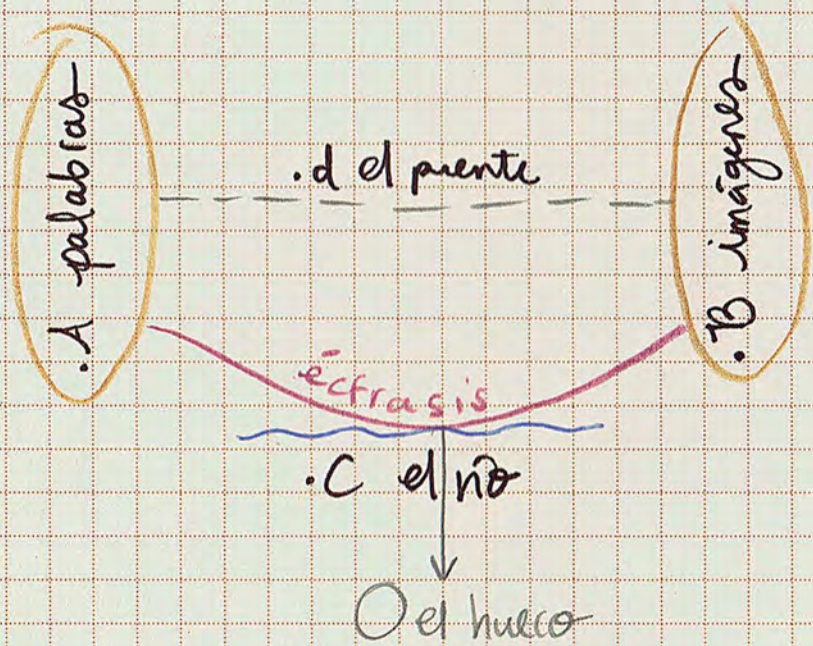


Fig. 7 Estructura de un puente.

El tránsito

Cuando las aplicaciones y usos son aclarados, se requieren ejemplos que soporten y ejemplifiquen las relaciones existentes entre los extremos. Después de entender y hablar sobre los usos y aplicaciones que se le puede dar a un puente, a partir de la unión de sus extremos, ejemplificaremos el tránsito que encontramos dentro de un contexto artístico, es decir, trataremos sobre cómo la écfrasis y el lenguaje visible surgen de una propuesta artística. Dicho de otra manera, obras de arte que han tomado en cuenta al lenguaje en correspondencia con las imágenes que se producen, y que obligan a la reflexión sobre una mezcla de dichos elementos.

Relaciones gráficas y conceptuales entre palabra e imagen

Daniela Bojorquez (1980) es una artista que trabaja con fotografía y texto, sus temas se inclinan por la convergencia de ambos elementos. Dentro de *Óptica sanguínea* (BOJORQUEZ, 2014) se encuentra *El Interleph*, una narración a manera de cuento sobre Pilar, empezando el relato por la muerte de ésta.

Pienso en Pilar y pienso en mi infancia, mejor dicho, en fotos de entonces, porque de esa temporada recordamos no ya ciertos escenarios o tardes exactas, sino las fotografías de esos escenarios, fragmentos de los hechos que dieron pie a esas imágenes. Aquí un slideshow: (BOJORQUEZ, 2014, p. 25) (Fig. 8-12).

Perdidos en la inmensidad de las definiciones de palabra e imagen, olvidamos la característica ilusoria de ambas, ficticia por ausencia de un elemento. Cuando nos preguntamos ¿cuál es el sentido de construir un puente?, entendemos que nuestros extremos son representaciones de un tiempo y un espacio, y que ambos son elaborados con la intención de no olvidarse. Tanto las imágenes, como la escritura de un lenguaje propician la necesidad de reafirmarse cuando uno de los extremos está perdido *lo que no ha sido escrito no existe*. (ROJO, 1967, p. 3).

El slideshow muestra marcos de fotografías, sobre fondo blanco, que no contienen fotografías, pero llevan una inscripción debajo del marco, que describe una escena y que refiere a la imagen que está ausente dentro de cada marco. Bojórquez plantea la vida de Pilar, o momentos relevantes de ésta, a través del único recuerdo que de ella se tiene: las fotografías.

Tanto enfatizar si la fotografía dice o no la verdad, así como acudir al lenguaje como un recurso, a partir de la ausencia de la imagen, son los principales objetivos de la serie. Recrear una imagen mnémica o ausente, mediante el uso de escritura es un trabajo efrástico.

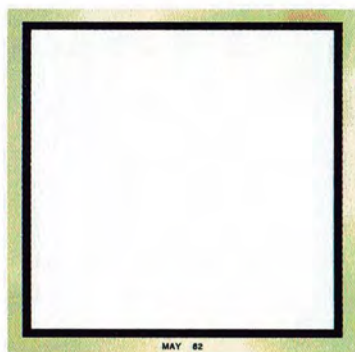
Las fotografías de Pilar están perdidas, se encuentran en el innumerable archivero llamado memoria, imágenes que no podemos transmitir pues no son materiales, y que Bojórquez no quiere que lo sean, pues está reafirmando un principio de la imagen: que es incontenible.

El blanco nos transporta a lo irrefrenable de la imagen, y la escritura nos confirma su grandeza, abriendo, con descripciones incontables, representaciones mentales de un signo lingüístico que nos hace frenar en la imagen irrepresentable e indescriptible.



Pilar de la Fuente en la esquina inferior derecha del cuadro, bajo la luz difusa, con un vestido de hombros descubiertos y sentada a la mesa de invitados de la boda en un jardín.

Fig. 8



Pilar de la Fuente en blanco y negro, plano americano, sorprendida en la cocina vistiendo bata de casa por medio del destello de un flash.



Pilar de la Fuente retratada a tres cuartos, plano medio, vestida con el uniforme rojo seco de la aerolínea y mostrando su altivo perfil.

Fig. 9-10



Pilar de la Fuente a color y de cuerpo entero frente a su nueva casa, lleva la mano en la cintura y una falda línea A. Es una tarde soleada de junio.



Pilar de la Fuente con pantalones entallados y peinado de puntas onduladas, frente a una heladería, bajo el sol directo de la una de la tarde. Yo hago una mueca hacia la cámara.

Fig. 11-12

Bajo el mismo contexto, Alexander Honory (1957) es un fotógrafo que en *The lost pictures* (HONORY,1998) (Fig. 13), agrupa descripciones muy generales sobre imágenes fotográficas que están extraviadas. El libro reúne los siguientes textos:

The Lost Pictures Alexander Honory

man, shirt, tie, dark hat, red carnation

Large house, garden, path

two young men, washing machine, laundry, window

Two women, two men, girl, boy, six

Chairs, flowers, vase, wall

young woman, short skirt, fir tree, candles, stool

Small packet, bags, armchair

Young woman, long skirt, white blouse, long necklace

Earrings, red lips, young soldiers, two medals

woman with hair curlers, window

Continental quilt, pillow

old man, fair hair, dark beard, dark suit

pocket watch, chair, window

sideboard, three photos, doily, two vases, cut flowers

wallclock, white wall

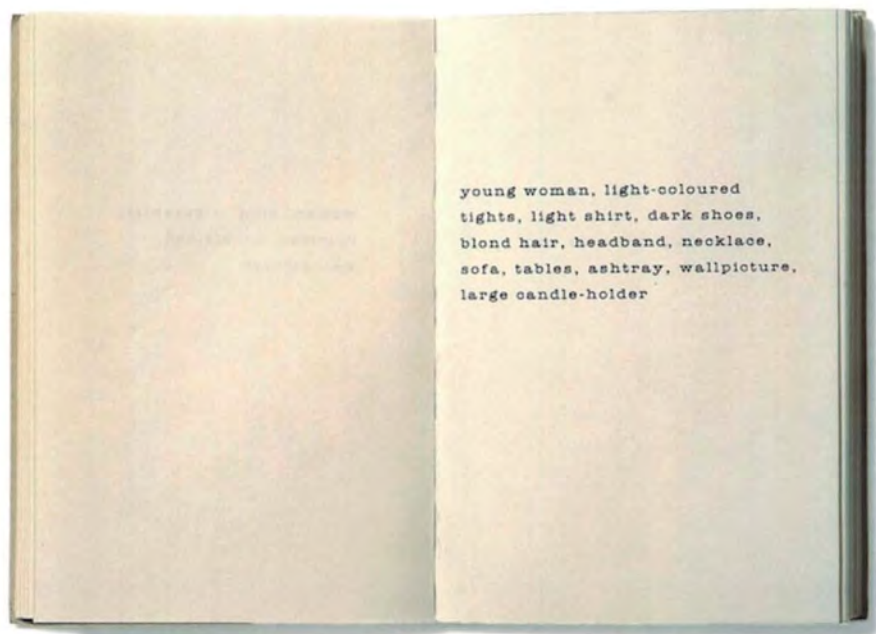
woman with fried sausage, man with fried sausage

boy with suit, walkman and candle
boy with suit, flowers and candle
boy with suit, crucifix and candle
boy with suit, wristwatch and candle
boy with suit, book and candle
boy with suit, two candles and potted flower

girl, boy, pig, two hens, skipping-rope
man, tie, white shirt, dark suit, attache case, umbrella
mountain landscape with man and woman

light room, big bed, mirror, two little windows
wall picture
boy, pistol, tree

Todas estas descripciones conceden la capacidad de superar la indiferencia efrástica, sin antes advertir la característica crucial de la écfrasis: lo ilusorio, *si la escritura es el medio de la ausencia y el artificio, la imagen es el medio de la presencia y la naturaleza, que a veces nos confunde con ilusiones, a veces con recuerdos potentes y con inmediatez sensorial*, (MITCHELL, 2009, p.105). La ausencia o presencia de una imagen es fijada a partir de la semejanza mimética que contienen, es decir, una imagen es presencia a partir del parecido mimético de la realidad. Mientras que la ausencia le es asignada a la escritura por su carácter gráfico, más no icónico, que en comparación con la imagen encierra.



young woman, light-coloured
tights, light shirt, dark shoes,
blond hair, headband, necklace,
sofa, tables, ashtray, wallpicture,
large candle-holder

Fig. 13 Alexander Honory, *The lost pictures*, 1998.

Esto pasa cuando características de la palabra son ocupadas, en ciertos términos, para reafirmar la presencia de la imagen, presencia que creíamos perdida. Pues la écfrasis, al contener ese punto A y B, a los que ya he referido anteriormente, es el juego de la representación de otra representación, la *doble mimesis* (DIALNET). La écfrasis es ilusoria porque, tanto las imágenes como las palabras lo son también, la doble mimesis es el juego de la representación que nos confunde con la verdad.

Óptica Sanguínea también incluye *Speaking* (Fig. 14) la cual es una microhistoria de los conflictos de comunicación. Escrita como discurso indirecto, en letra manuscrita y apoyada de dos fotografías de un hombre que, aparentemente, emite señales con las manos mientras gesticula. El texto parece repetir las acciones del personaje, sin embargo entendemos que es un escrito que habla de un personaje describiendo los conflictos que presenta al tratar de comunicarse, tales como la no recepción o entendimiento del mensaje, o la manera de interpretación de cualquier elemento en un ciclo comunicativo.

Podemos intuir que el lenguaje usado por el hombre de las fotografías es un lenguaje de señas, y que el texto está traduciendo lo que el hombre quiere decir. El terreno al que Daniela nos arroja habla del cumplimiento de la comunicación, ¿es verdad que nos entendemos al hablar?, y más allá de afirmar o negar esta pregunta, nos detenemos para cuestionar si realmente la traducción es fiel, y si, inclusive, ésta última, es empática con lo elocuente, lo entendible, lo razonable.



Que de hecho complico las cosas cuando quiero hablar; que no me entendía - cuando no pedía ser entendida sino escuchada -. Que no justificaba si yo decía que no se trataba del 'taller' de los sentimientos en las conversaciones / que insistía en que habíamos dicho otra cosa, no la original, y

Fig. 14 Daniela Bojorquez, Speaking.



ahora mismo que lo repeta pa-
recía perder sentido. Hablar
de lo hablado antes no sirve
porque terminamos disutién-
do sobre la manera en la
que uno interpretó las pala-
bras del otro. Necesita hablar
de las conversaciones porque
eso es en sí una manera de
conversar, dijo.

Pasemos ahora a otros ejemplos, donde las propuestas artísticas son elaboradas a partir de los dos extremos, donde estos dos convergen y reflexionan en torno a esa convivencia. Maurizio Nanucci (1939), es un artista experimental al cual le interesan las interacciones entre lenguaje, escritura e imagen.

En lo particular tiene una serie de imágenes fotográficas conformadas por varias preguntas inscritas dentro de la imagen, cada pregunta está insertada dentro de una imagen en blanco y negro, que, en términos visuales, ofrece paisajes delimitados.

Does this image fill your concept of art?

Does this image fill your concept of music?

Does this image fill your concept of poetry? (Fig. 15)

Does this image fill your concept of philosophy? (Fig. 16)

Does this image fill your concept of mathematics?

Todo tipo de competencia busca un ganador de acuerdo a los conceptos de riqueza o pobreza, recordemos que la lucha por la jerarquía entre la palabra y la imagen, se sustentaba en la mayor capacidad por representar o abarcar estas ideas. El que tiene más, el que puede más, el que aguanta más, versus, el que tiene, puede, aguanta y hace poco. Lo "poco" se entiende como un sinónimo de vacío, en comparación con lo vasto, y en ese sentido la competencia entre las imágenes y el lenguaje siempre giran sobre el mismo fin: ¿qué o quién hace, puede, aguanta o tiene más? Y, de ser el caso, ¿qué o quién menos?



Fig. 15 Maurizio Nannucci, *Does this image fill your concept of poetry?*, 1976.



Fig. 16 Maurizio Nannucci, *Does this image fill your concept of philosophy?*, 1976.

En el capítulo anterior hablé de ciertas etapas de la relación entre imagen y palabra, en donde las fronteras eran muy atenuadas, y a ninguno de los extremos les interesaba construir un puente para transitarse. La competencia en este caso es abrupta. Es la competencia sarcástica lo que Nannucci intenta hacer al conjugar estas preguntas con las imágenes. Como si, precisamente, la pregunta y la imagen se disputaran el premio a lo que "llena más" o a lo "no vacío", y, como si esta capacidad de la imagen o del mismo lenguaje fuera necesariamente de riqueza.

Y, ¿qué nos llena más?, ¿la imagen?, ¿la palabra "poesía" por sí sola?, ¿cuál de éstas está más hueca?

En este ejemplo específico, el uso del texto *lleva a una interacción semántica y plástica, una interacción que funde los significados introducidos por el texto con el tema gráfico de la imagen*, (YATES, p. 220). La lectura de esta serie es continua, pues el texto no describe la imagen, pero lo apoya y nos hace llevar la fotografía a otros terrenos, donde estos dos elementos se hacen uno solo.

Por último, se encuentra Joseph Kosuth (1945), perteneciente al movimiento de arte conceptual, que fomentaba y cimentaba sus creencias en el arte conceptualizado; la idea era, para los conceptuales, más poderosa que el propio resultado, en cuanto a términos visuales, como la obra en sí.

Bajo estos términos hizo conjunciones entre ambos extremos: lenguaje e imágenes. Bajo estos conceptos crea Protoinvestigaciones (Fig. 17), una de sus más famosas series y obras que contiene tres elementos: un objeto expuesto y real, su imagen en una fotografía a tamaño natural del objeto, y, al lado de ambos, el significado de la palabra de ese objeto:

Conjuntos que provocaban en el espectador un efecto de cortocircuito en el que el acto de mirar está ligado irremediabilmente al de leer y comprender. Distintos estados de percepción: el real tridimensional, icónico bidimensional y el lingüístico. (IBIDEM)

Estos tres elementos funcionan como la doble mimesis (DATRANET). La fotografía del objeto es una representación del objeto al natural, así como el significado de la palabra de ese objeto es también una representación en varios signos que llamamos letras, y más allá de categorizar a los elementos podemos ver un sistema comunicativo entre el lenguaje visible.



Fig. 17 Joseph Kosuth, *Proinvestigaciones*, 1965/67.

El punto C, El río

El momento detenido del lenguaje

La etapa de la esperanza ecrástica, de la cual he hablado anteriormente, es abordada por Mitchell, a través de Murray Krieger, como un momento detenido: *las artes visuales son una metáfora no sólo de la representación verbal de la experiencia visual, sino de la configuración del lenguaje en patrones formales que detienen el movimiento de la temporalidad lingüística en una disposición formal y espacial*, (MITCHELL, 2009, p. 139), esto de acuerdo a la premisa de que las artes verbales pertenecen al tiempo, mientras que las visuales hablan del espacio.

Menciono esta etapa, predecesora del *miedo ecrástico*, pues comprende la estructura de mi propuesta por hacer evidente el hueco que existe entre los *extremos*, donde el *lenguaje detenido* no significa nada en unidades descompuestas, pues recordemos que el *signo lingüístico* sólo tiene sentido en su totalidad.

Los grafemas son las letras que representan los sonidos que nuestra boca emite. Si estos sonidos, que son fonemas, y que tienen una representación que son signos visuales, a los cuales llamamos letras, se vieran fisurados, ¿qué sucedería?

El fonema no contiene un significado, por lo tanto la imagen fotográfica que representa a éste, tampoco tendrá uno, aunque éste, esté basado en un sistema de lenguaje, que puede llegar a significar casi todo. Al llevarlos a un terreno visual carecen

totalmente de significado, es decir, son fotografías vacías. Así, la imagen como la palabra son ilegibles e irrepresentables.

A partir de lo anterior desarrollé una écfrasis inversa, trabajando con fonemas para hacer imágenes. De esta manera, capturé la imagen del sonido de cada fonema, hasta obtener 22 fotografías, que equivalen a los 22 fonemas explicados en el primer capítulo. Posteriormente, suplí los grafemas por la imagen fotográfica de sus fonemas en frases que tienen por tema el vacío mencionado. El resultado es un libro vacío, cuyos elementos que lo componen son tipos de representación diferentes, que no se corresponden al ser segmentados





Fig. 18 Boceto para capturar fonemas.

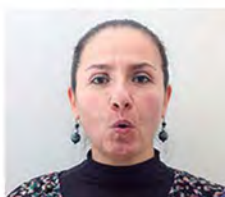




Fig. 19 Boceto de alfabeto.

El libro vacío de Josefina Vicens

El libro vacío, de Josefina Vicens⁴, es la historia de José García, un contador y padre de familia, que busca tiempo para escribir en soledad. Tiene dos libretas, con las cuales se propone crear su gran obra, tomando una de ellas como borrador anecdótico, para, después, en la segunda, seccionar y traspasar todas sus ideas acomodadas para la realización de su propósito. Sin embargo, su inseguridad frente a la hoja en blanco lo llevarán a registrar sus vivencias sólo como un borrador, de manera que la segunda libreta queda totalmente vacía, elemento que la da el título a la obra.

Tomo el *Libro vacío* como referencia del silencio, el silencio que a su vez es el vacío; no es el silencio conocido, no es el que calla, es el que agujera la escritura como la extensión de la mente que no lo puede abarcar todo.

El libro vacío funciona dentro de esta investigación a partir de la experiencia escritural del personaje, el vacío que la página en blanco implica y el cuestionamiento al mismo acto de escribir, ¿por qué escribir?, ¿para quién?, estas cuestiones hablan también de un proyecto artístico indeterminado.

⁴ Josefina Vicens, (1911-1988). Fue una escritora, columnista y guionista mexicana. Pilar de las letras mexicanas de los años cincuentas. Publicó dos obras: *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982). *El libro vacío* es la primera novela de Vicens, que la hizo acreditadora del premio Xavier Villarrutia el mismo año de su publicación.

El acto de escribir es, más que el registro de la necesidad de un hombre por plasmarse y por hacerse presente, la delgada línea entre poder realmente expresar con palabras, con un lenguaje, lo que es un hombre, y que al momento de hacerlo, el libro estará lleno de lenguaje y vacío al mismo tiempo.

Para los fines de este trabajo, *El libro vacío* es un intento de explicar el acto escritural, de enfrentarte a la página en blanco, de desbordar el lenguaje, y al mismo tiempo no cumplir su función comunicativa. Es un texto que fisura al lenguaje haciéndolo insuficiente, es el agujero negro, inabarcable, del que habla Mitchell.

De esta obra seleccioné oraciones que hablaran del vacío, y, modificándolas, las compilé en un texto que a su vez es representado por las fotografías de fonemas (*Fig. 20, p. 66-67*).

es que yo no puedo inventar
alguien y entonces necesito
palabras ese hueco, ese
al. Pero con tales palabras, tan
s, que no se perciba la
del hueco.

R D A D E S Q U E Y O N O
I N V E N T A R A L G O N I
U I E N Y E N T O N C E S
I T O L L E N A R C O N
R A S E S E H U E C O , E S E
I N I C I A L . P E R O C O N
P A L A B R A S , T A N
I N C E N T E S , Q U E N O
P E R C I B A L A E X I S T E N C I A
D E L H U E C O .

70

Queda esta atormentada necesidad
de escribir algo, que no se lo que es.

Q U E D A E S T A
A T O R M E N T A D A N E C E S I D A D
D E E S C R I B I R A L G O , Q U E
N O S E L O Q U E E S .

51

- Que ninguna tiene un sentido importante la justifique y que todas juntas que ya están escritas y las que faltan escribir, serán únicamente el burdo de un hueco, de un vacío esencial.

QUE NINGUNA TIENE SENTIDO IMPORTANTE LA JUSTIFIQUE Y QUE TODAS JUNTAS, LAS YA ESTÁN ESCRITAS QUE FALTAN POR ESCRIBIR SERÁN ÚNICAMENTE BURDO, CONTORNO DE HUECO, DE UN VACÍO ESSENCIAL.

TL: 166

- Todo esto y todo lo que ire escribiendo para decir nada y el resultado será el último caso, muchas páginas y un libro vacío.

TODO ESTO Y TODO LO QUE IRE ESCRIBIENDO ES PARA DECIR NADA Y EL RESULTADO SERÁ, EN CASO, MUCHAS PÁGINAS Y UN LIBRO VACÍO.

TL: 112

Patience, patience / river rising a little.

(PAZ, 1966)

Parece que no puedo evitar el poema. Hace sólo unos cuantos meses estaba investigando algo sobre el lago Victoria en África –no me preguntan por qué– y descubrí un bello librito con ilustraciones encañonadas. Tan pronto vi el título y la fecha de publicación supe lo que iba a encontrar sin darle siquiera vuelta a las páginas. El libro era David Livingstone and the Rovuma: A Notebook, publicado por la imprenta universitaria de Edimburgo en 1965. Era el facsímil de uno de los diarios del explorador Livingstone y ahí estaba: el apunte completo del día 14 de febrero de 1863: "Patience patience / river rising a little".

(WEIENBERG, 1995, p. 30)

Flumen ponte iungere es la expresión, en latín, que responde a la traducción de: tender un puente sobre un río, (VILLASEÑOR, 2004, p.44). Cuando los objetivos de esta investigación empezaron a exigir un orden, encontré, por cuestiones azarosas, esta frase que me atrajo al instante y al pensarlo más de dos veces ocupé sus metáforas para poder explicarme mejor.

El río, que oscila debajo de nosotros, es una fisura, un hueco que existirá de manera natural, aunque ésta sea evadida por la construcción de un puente. Cuando la fisura se presenta la percibimos como resultado de las infinitas correspondencias que existen por el uso del puente: el tránsito entre imágenes y palabras es tan grande que el sistema sufre una especie de saturación; se vuelven tan infinitas sus

maneras de relacionarse que ese mismo aglomerado se rompe o se fisura y nos vemos incapacitados al querer descifrarlo, encontrando un hueco que nos muestra lo irrepresentable y lo inefable.

Mitchell ocupa el ejemplo de un programa de radio que emite una plática sobre fotografías del pasado de uno de los locutores, los radioescuchas no pueden ver las imágenes debido a la distancia en la que se encuentran, sólo pueden escuchar las palabras que son narradas para después imaginarlas. Si los radioescuchas pudieran conocer y mirar esas fotografías la écfrasis se destruiría. Dicho de otro modo el río es la metáfora del *miedo ecrástico*, es el hueco de *la imagen ecrástica que actúa como una especie de agujero negro, inabarcable e irrepresentable en la estructura verbal, ausente por completo de ésta, pero dándole forma y afectándole de manera fundamental.* (MITCHEL, 2009, p. 143).

Tender un puente sobre un río es la alegoría del flujo de las relaciones entre nuestro sistema lingüístico y las imágenes que surgen de propuestas específicamente artísticas.

Uno de los objetivos de esta investigación es detenernos y finalizar en el punto C, *El río*. El cual surge de la alusión a otro incidente azaroso hallado en las páginas de Blanco, (PAZ, 1966), donde la expresión *river rising a little* es analizada como la metáfora del acto de escribir. Acción que es parte fundamental de la propuesta...

Un consejo para el poema en las trampas de la escritura del poema (paciencia, paciencia); y una metáfora del acto de escribir en un pasaje que trata del acto de escribir (el río crece un poco). (WEIENBERG, 1995, p.31)

El río que crece es el acto de vaciarnos, de diluir las experiencias con el lenguaje, al hacerlo fisuramos cualquier objeto para recordarnos que no todo es representable o narrable. La fisura del lenguaje y de la imagen es el río como obstáculo, que, aunque pueda ser superado, habla de lo irrepresentable en el campo de las imágenes, y de lo inefable, en el terreno de la escritura, lengua o habla.

Quise, entonces, fisurar mi lenguaje y mis imágenes y enfatizar que al hacerlo estoy ocupando todos los elementos que conocemos para comunicar. Al final la fisura es ese hueco inabarcable, irrepresentable e inefable en cualquier campo comunicativo. Es *un juego que parece mostrarlo todo (la verdad fotográfica desnuda) y nada (el signo verbal vacío) en rápida sucesión. (MITCHELL, 2009, p. 139).*

Contemplar al río nos lleva a detenernos, después de conocer a fondo los dos puntos de tierra firme y de experimentar el cruce por éste a la mitad del puente para mirar hacia abajo y seguir con la vista la corriente de esa masa de agua que se dirige hacia el horizonte, inalcanzable para nosotros.

El principio de *Filosofía de la imagen (ZAMORA, 2006)*, comienza así: *las palabras son los ríos, las imágenes el mar. Si el mar*

representa la inmensidad y la inabarcable cuestión de la imagen, en comparación con el río, que es de menor tamaño, indicando que las palabras si pueden abarcarse, ¿qué pasa cuándo estos elementos se mezclan en un estuario⁵?

Hablo del río como el hueco que no puede ser representado, y que más allá de la incapacidad de hacerlo, nos negamos a representarle.

La paciencia es la trampa, querer ver crecer un río; es la trampa de cualquier proceso creativo, siempre a la espera del deseo por escribir, por representar, por detener, por ser río a la espera de crecer un poco.

⁵ Desembocadura de un río caudaloso en el mar, caracterizada por tener una forma semejante al corte longitudinal de un embudo, cuyos lados van apartándose en el sentido de la corriente, y por la influencia de las mareas en la unión de las aguas fluviales marítimas.

Conclusiones

Esta investigación me enfrentó a la inmensidad del lenguaje y las imágenes, al conocer otras parcelas, con más ríos entre sí y más desembocaduras de mar. Una de mis conclusiones es afirmar, que por más sofisticado que sea un puente, siempre tendrá huecos y fallas, pues los elementos que se unen son inabarcables; hacerlo en este trabajo fue una tarea ardua.

Uno de los problemas que encontré, fue delimitar los dos extremos, ésto propició que el puente resultante fuera pequeño, pero cargado de propuestas del tránsito entre ellos.

Mientras tomaba las fotografías, capturando en imágenes el sonido de cada fonema, me tropecé con la enunciación de los mismos. Al principio me basé en el alfabeto, pero cuando pedía que se emitiera la /c/, me encontraba con sus dos maneras de pronunciación: como /c/ o como /s/, así que opté por basarme sólo en fonemas, más no en grafemas, como empecé a realizarlo. Pienso que los obstáculos que me encontraba en el proceso de la investigación, me ayudaron a comprender la inmensidad de estos sistemas, reafirmando la hipótesis principal: ni el lenguaje, ni la imagen lo abarcan todo.

Considero que la investigación abrió muchas puertas a distintos puentes, mismas como líneas de investigación en el campo editorial.

Lo más satisfactorio fue reflexionar sobre el nicho que las artes

visuales y el diseño forman entre sí, observando a mi alrededor comprendí que la función del nicho mismo es converger para un medio que llamamos cultura visual.

Bibliografía

- Agudelo, P. A. *Los ojos de la palabra*.
www.dialnet.uniroja.es
- Aumont, J. 1992, *La imagen*. Paidós América.
- Ávila, R. 1977, *La lengua y los hablantes*. Trillas.
- Barthes, R. 1980, *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. 2002, *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.
- Beristáin, H. 2008, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa.
- Bioy, A. 2013, *La invención de Morel. El gran Serafín*. Madrid, Cátedra.
- Bojorquez, D. 2014, *Óptica sanguínea*. México, Tumbona.
- Calvino, I. 2002, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela.
- Carrión, U. 2012, *El nuevo arte de hacer libros*. México, Tumbona.
- Ceberio, M. R. 2007, *La buena comunicación*. México, Paidós.
- De León, F. 2013, *Alguien/Zozobra*. México, Literatura UNAM.
- Dyer, G. 2010, *El momento interminable de la fotografía*. México, Fundación Televisa.
- Elizondo, S. 2000, *Cuaderno de escritura*. México, FCE.
- " " 1985, *Farabeuf*. México, Lecturas Mexicanas.
- " " *Texto y textualidad*, Revista trimestral N. 6 de Artes Visuales, MAM, México, 1975.
- Fontcuberta, J. 2010, *La cámara de Pandora*. Barcelona, GG.
- Guash, A. M. 2000, *El arte último del siglo XX*. España, Alianza.
- Hapkemeyer, A. 1997, *Photo text text photo*, Stemmler.

- Mallarmé, S. 1998, *Un tiro de dados*, versión de Jaime Moreno Villareal. México, Ditoria.
- Marín, M. 2007, *Imagen*. México, Petra.
- Mitchell, W. J. T. 2009, *Teoría de la imagen*. España, Akal.
- Moorhouse, A. C. 1961. *Historia del alfabeto*. México, FCE.
- Ong, W. J. 1996, *Oralidad y escritura*. México, FCE.
- Pimentel, L. A., *Écfrasis y lecturas iconotextuales*.
www.pimentel.filos.unam.mx
- Prete, A. 2010, *El tratado de la lejanía*. España, Universidad Politécnica de Valencia.
- Quills, A. ,*Principios de fonética y fonología españolas*.
- Read, H. 2003, *Imagen e idea*. México, FCE.
- Schalansky, J. 2015, *Atlas de islas remotas*. México, Culturales Paidós.
- Turner, 2003, *Libros de artista*. México, CONACULTA.
- Vicens, J. 2012, *El libro vacío*. México, FCE.
- Villaseñor, P. 2004, *El vocabulario latino fundamental*. México, UNAM.
- Yates, S. 2002, *Poéticas del espacio*. Barcelona, GG.
- Zamora, F. 2007, *Filosofía de la imagen*. México, Espiral.
- " " *La escritura: entre el dibujo y la letra*.

¿cómo tender un puente sobre un río?

Horizonte. ¿Está bien escrito?

El río empapa su significado y soy incapaz de llenarlo;
lo intento tendiendo un puente que me salvará del río.

¿Qué se siente cruzar el vacío?

Se me olvida que no cruzándolo
es como me salvo.

;



















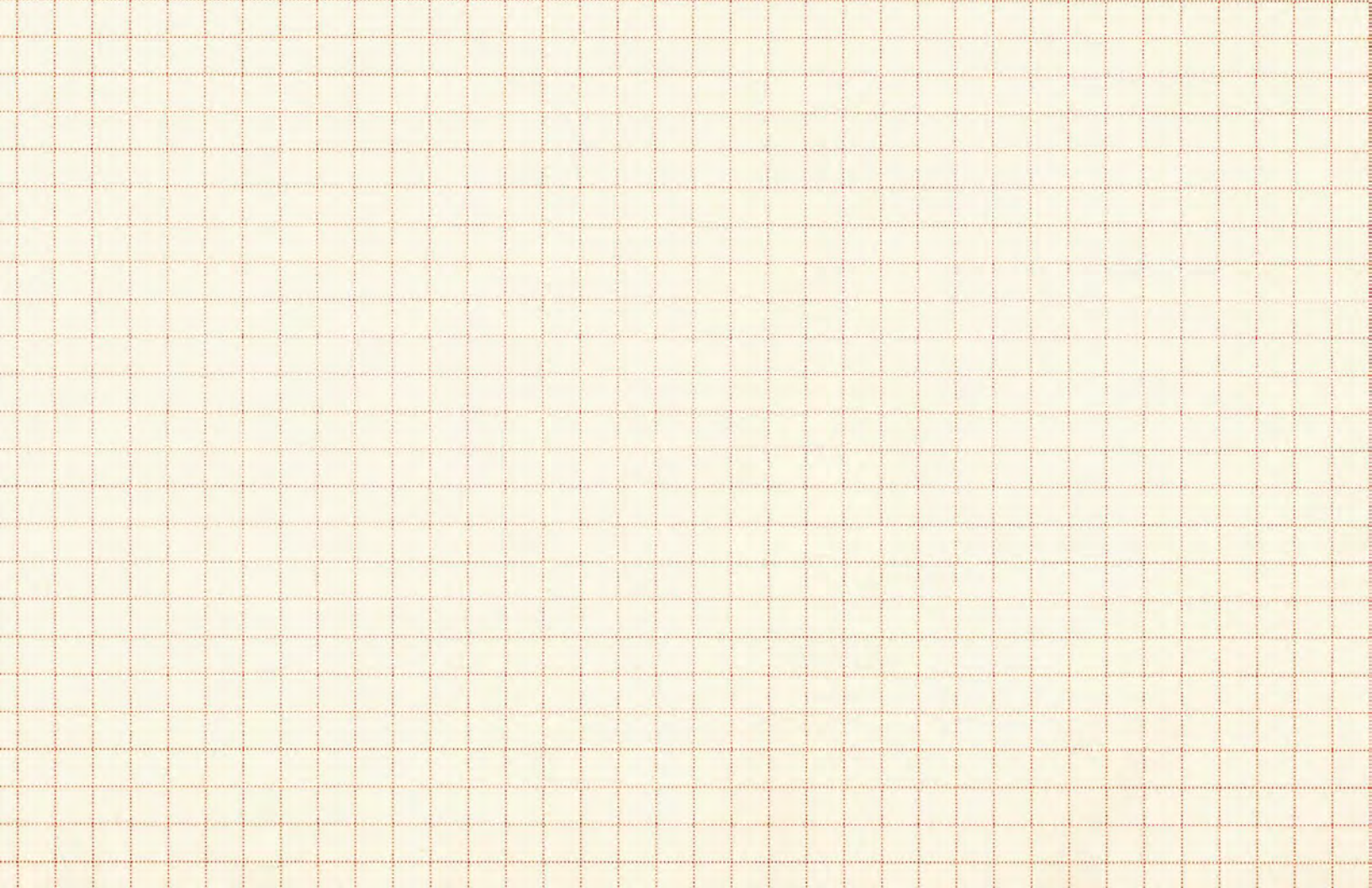
































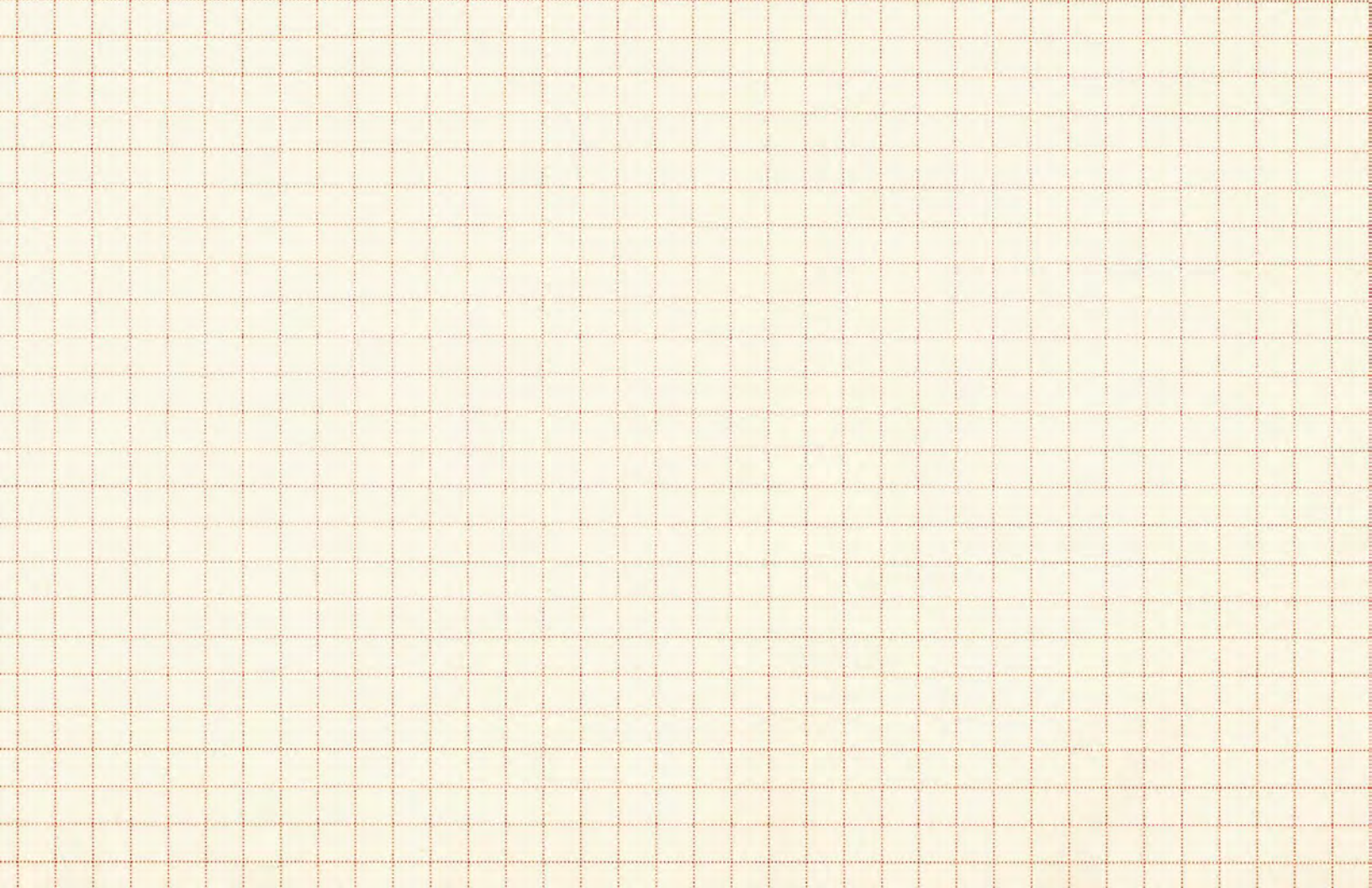


















?







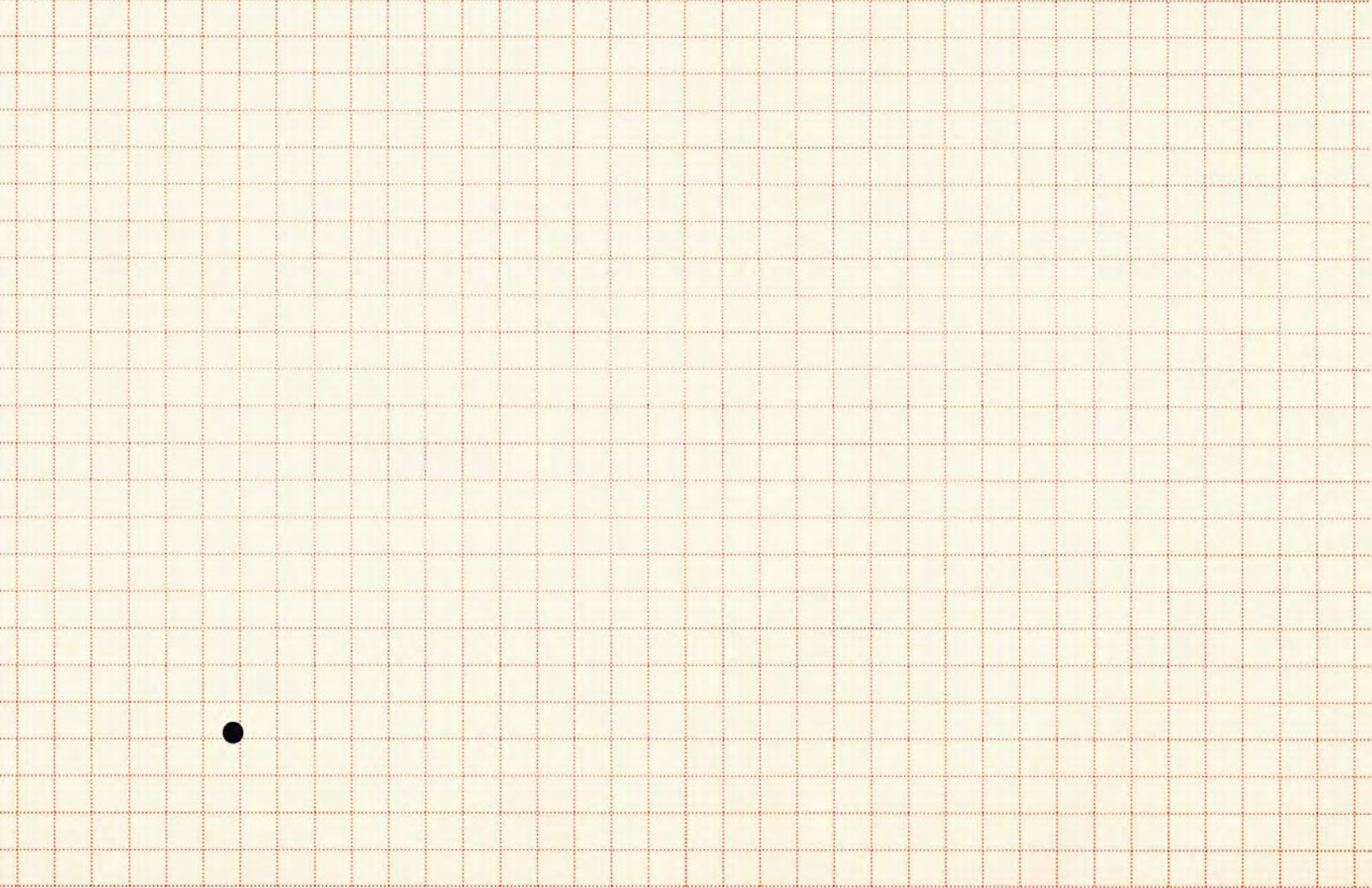












;









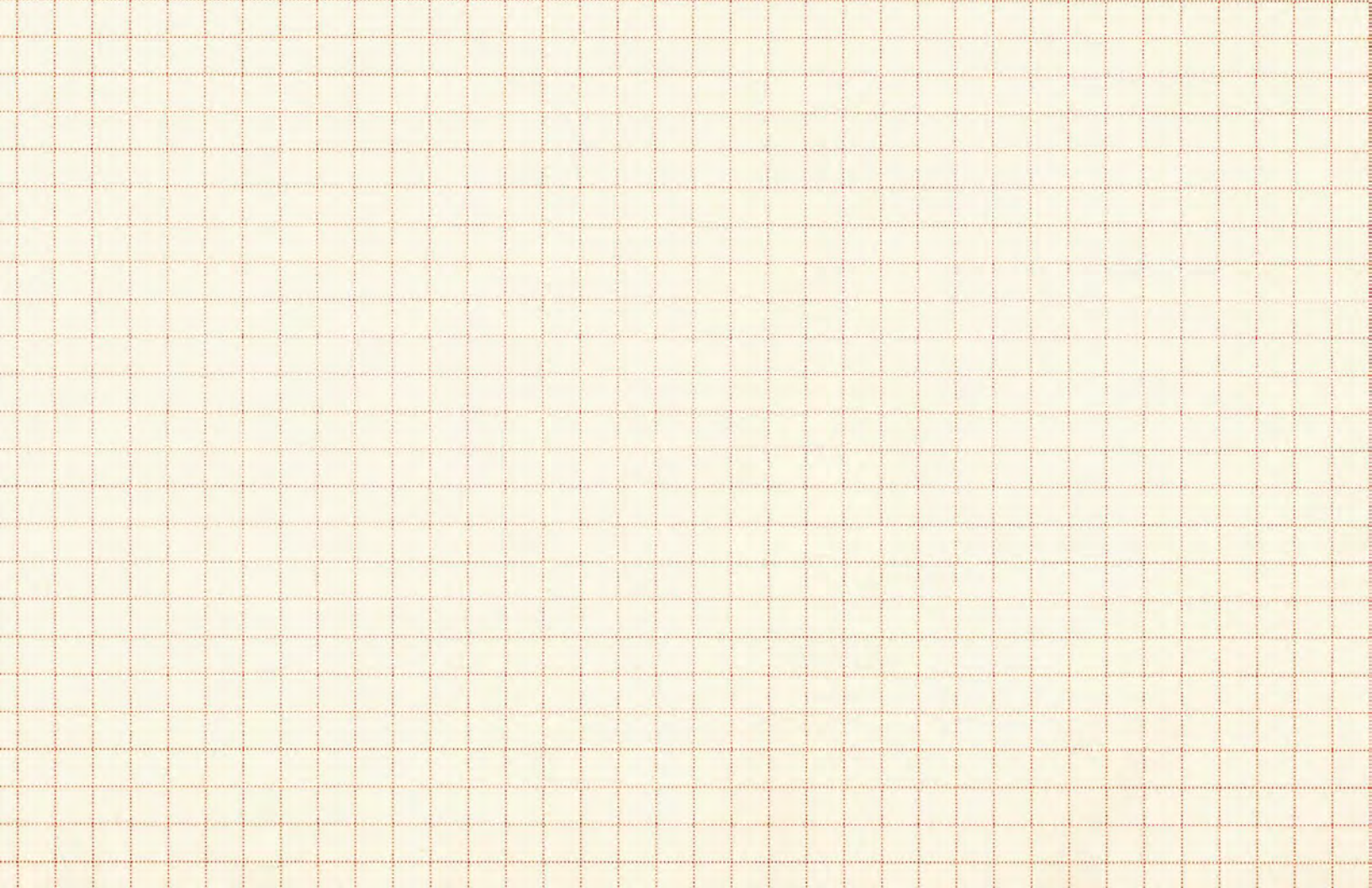


























?



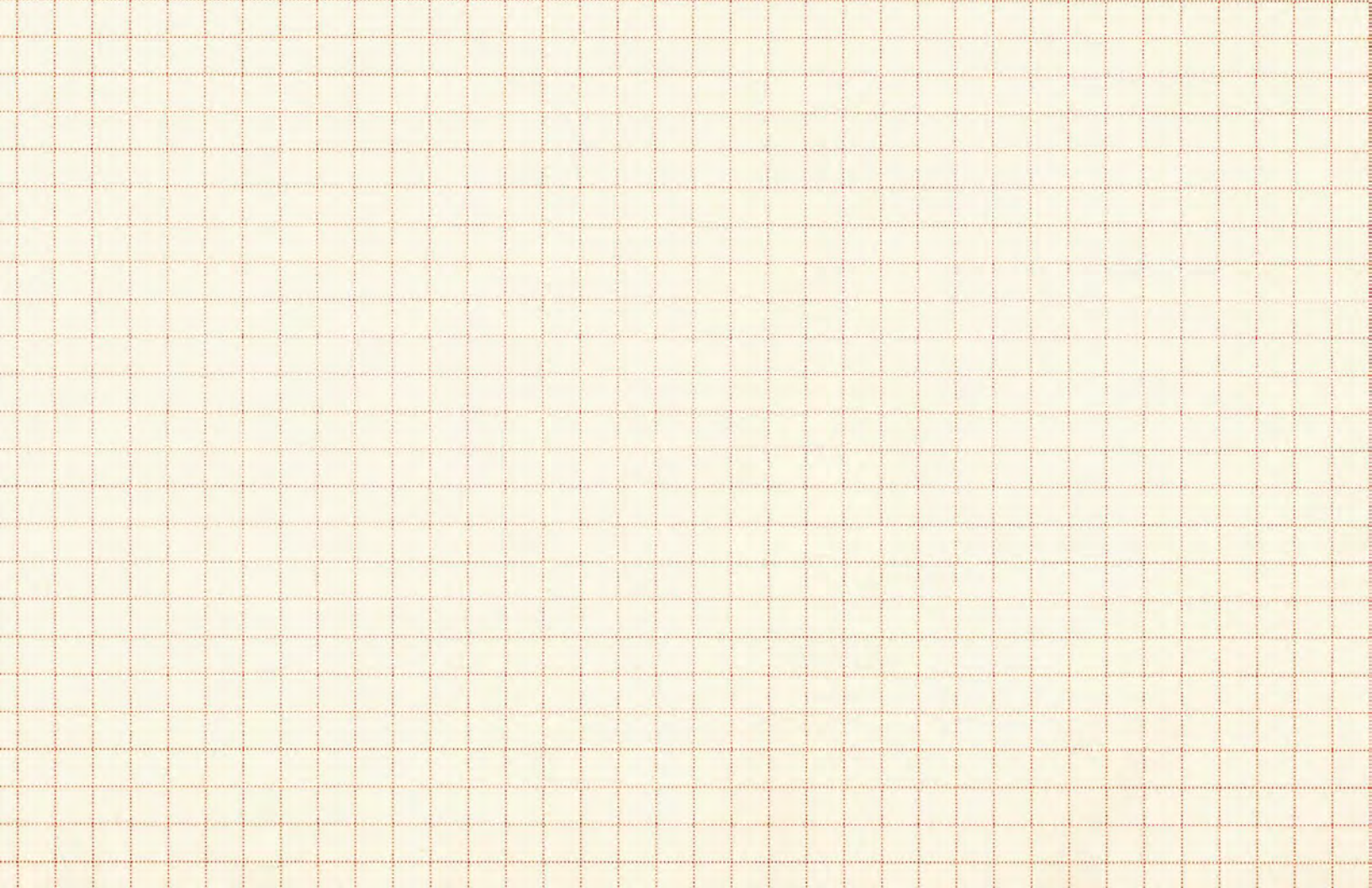
















































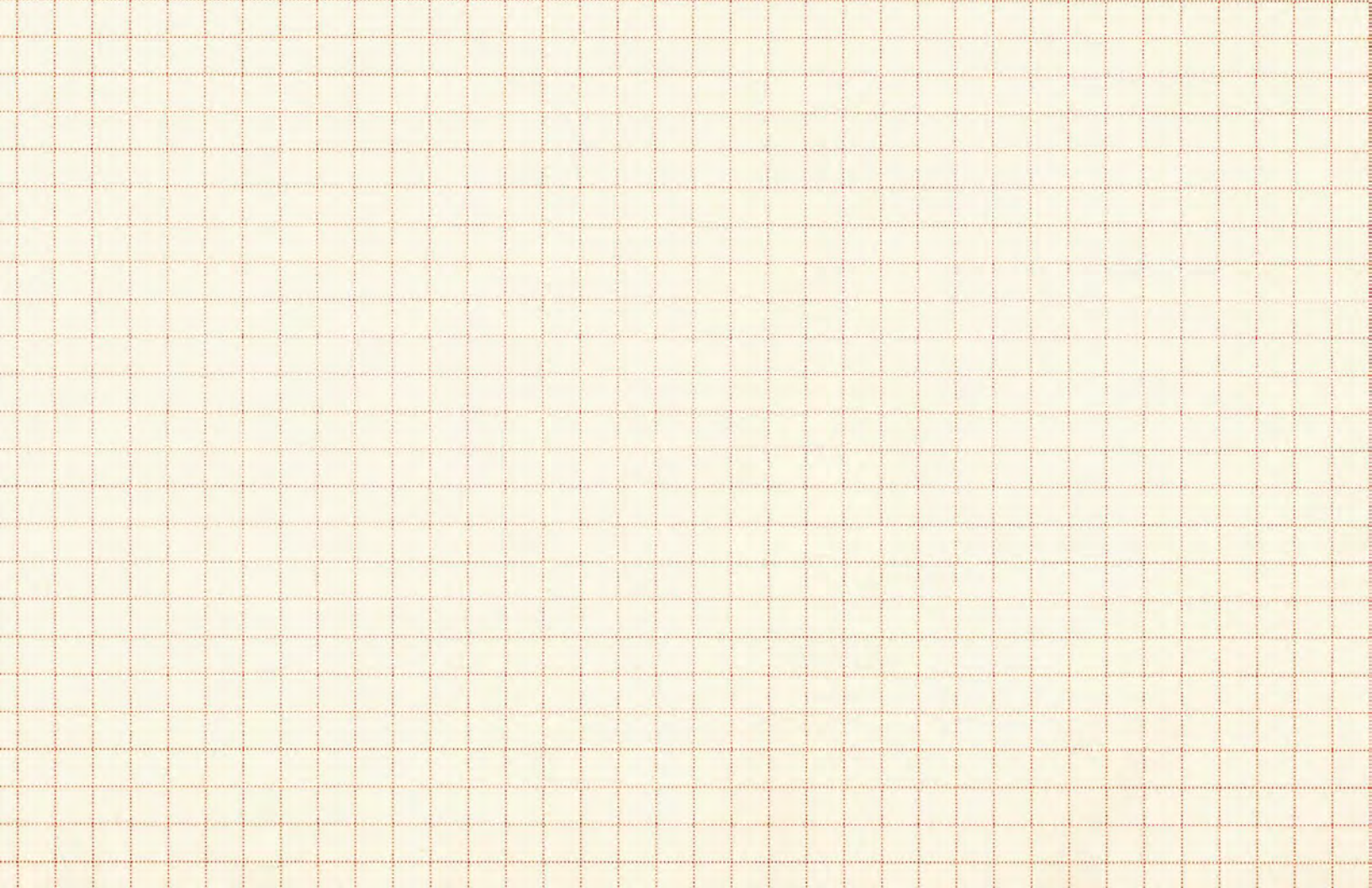
























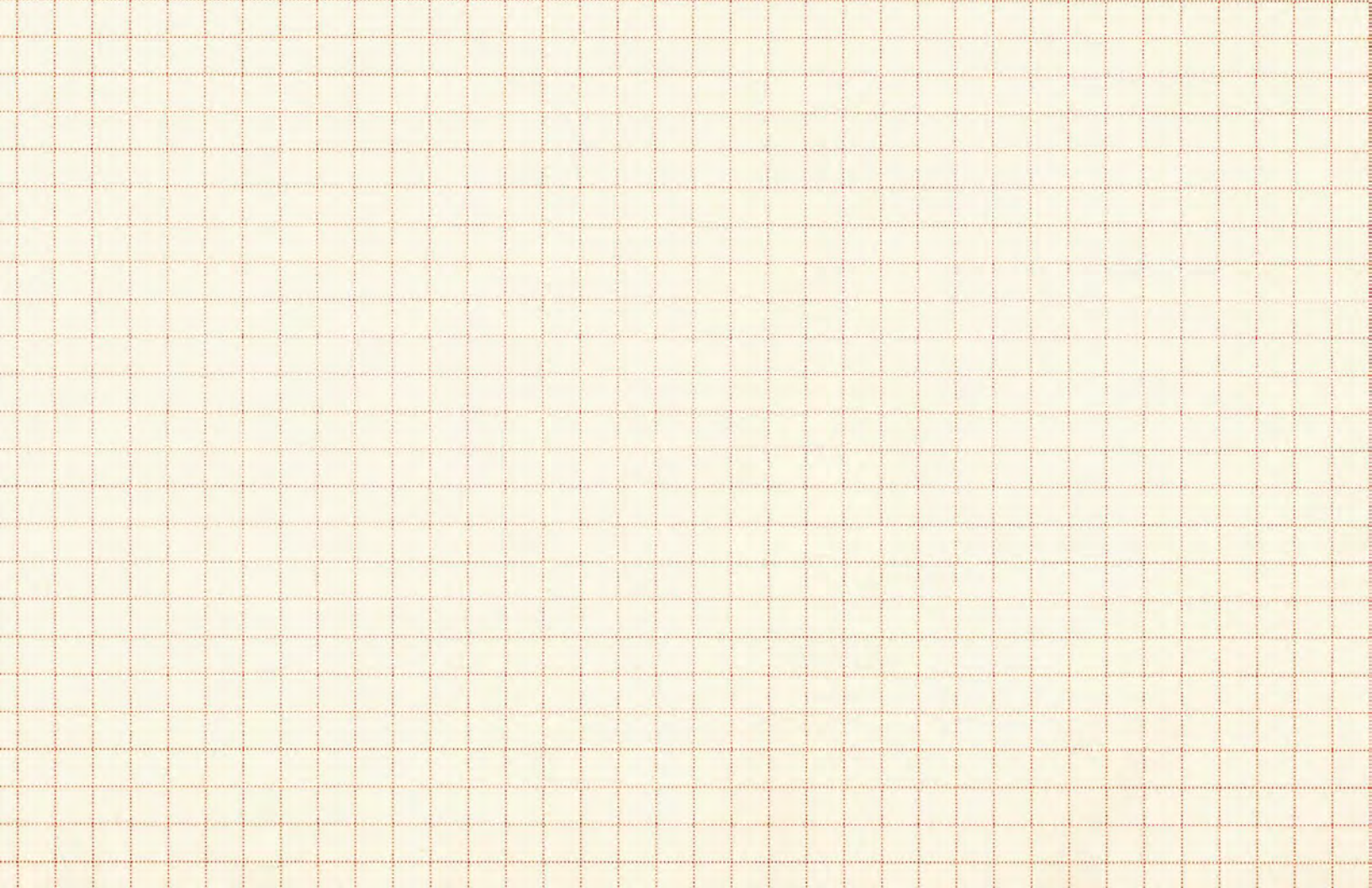






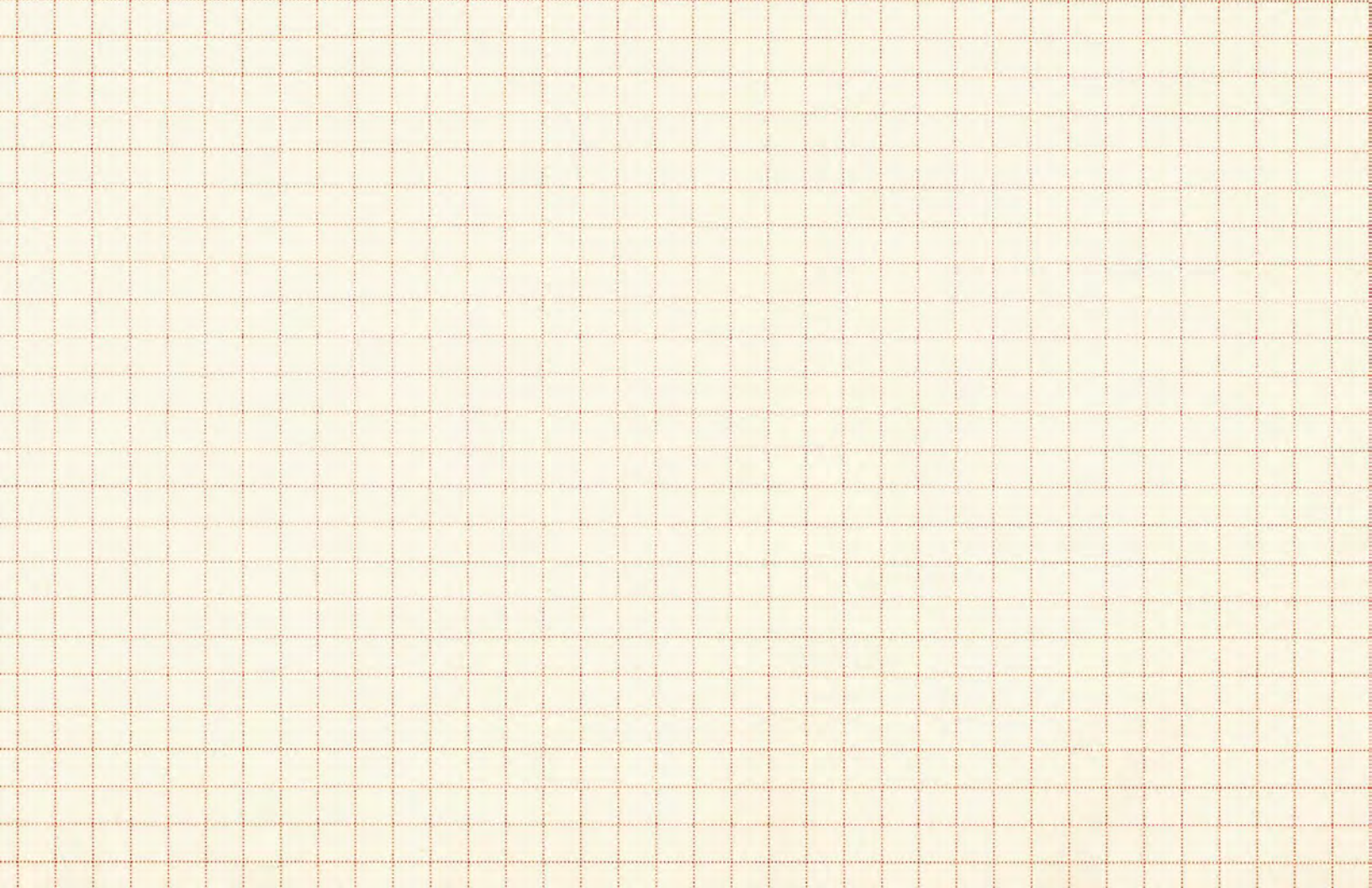


























i































































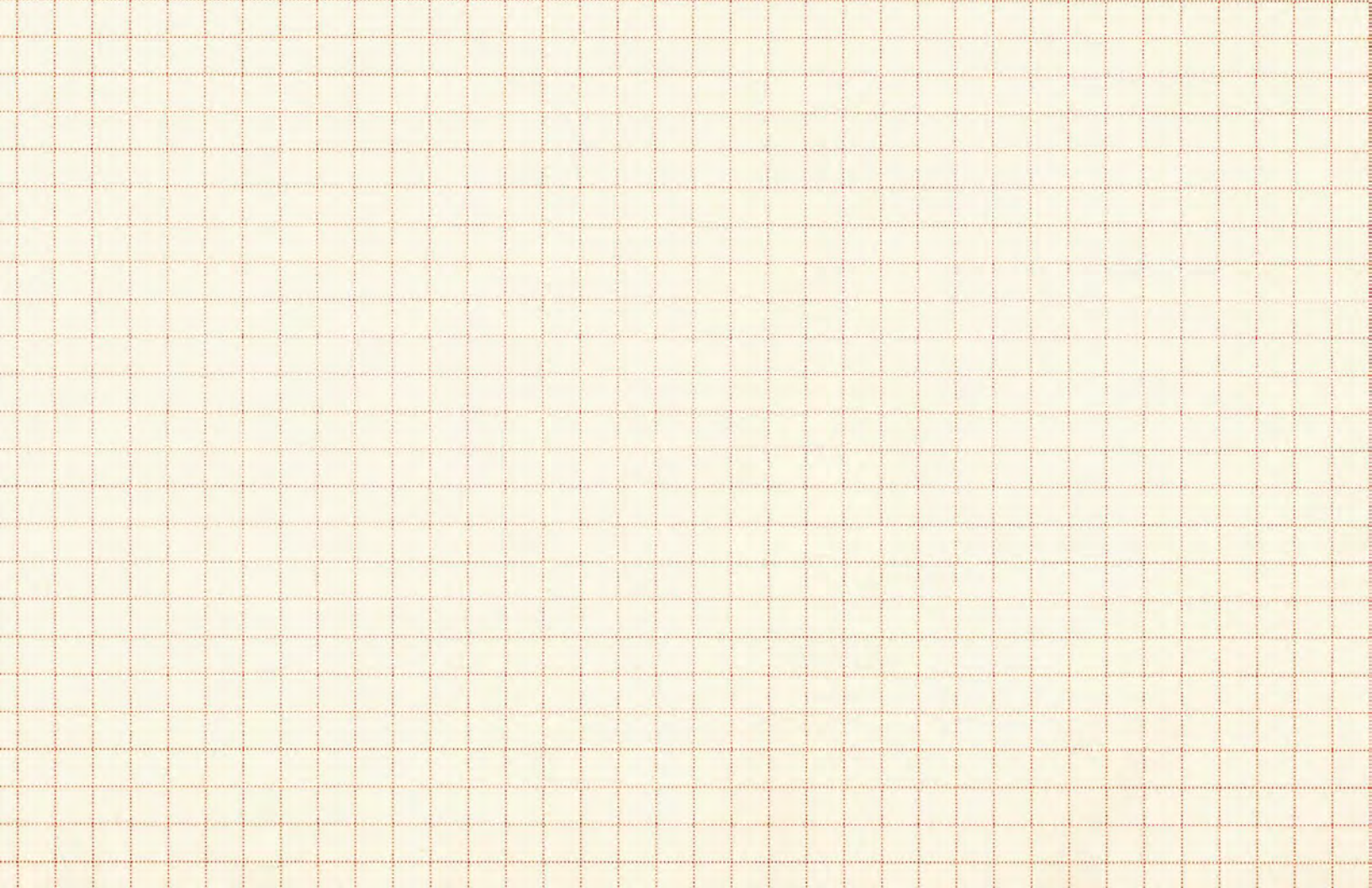
















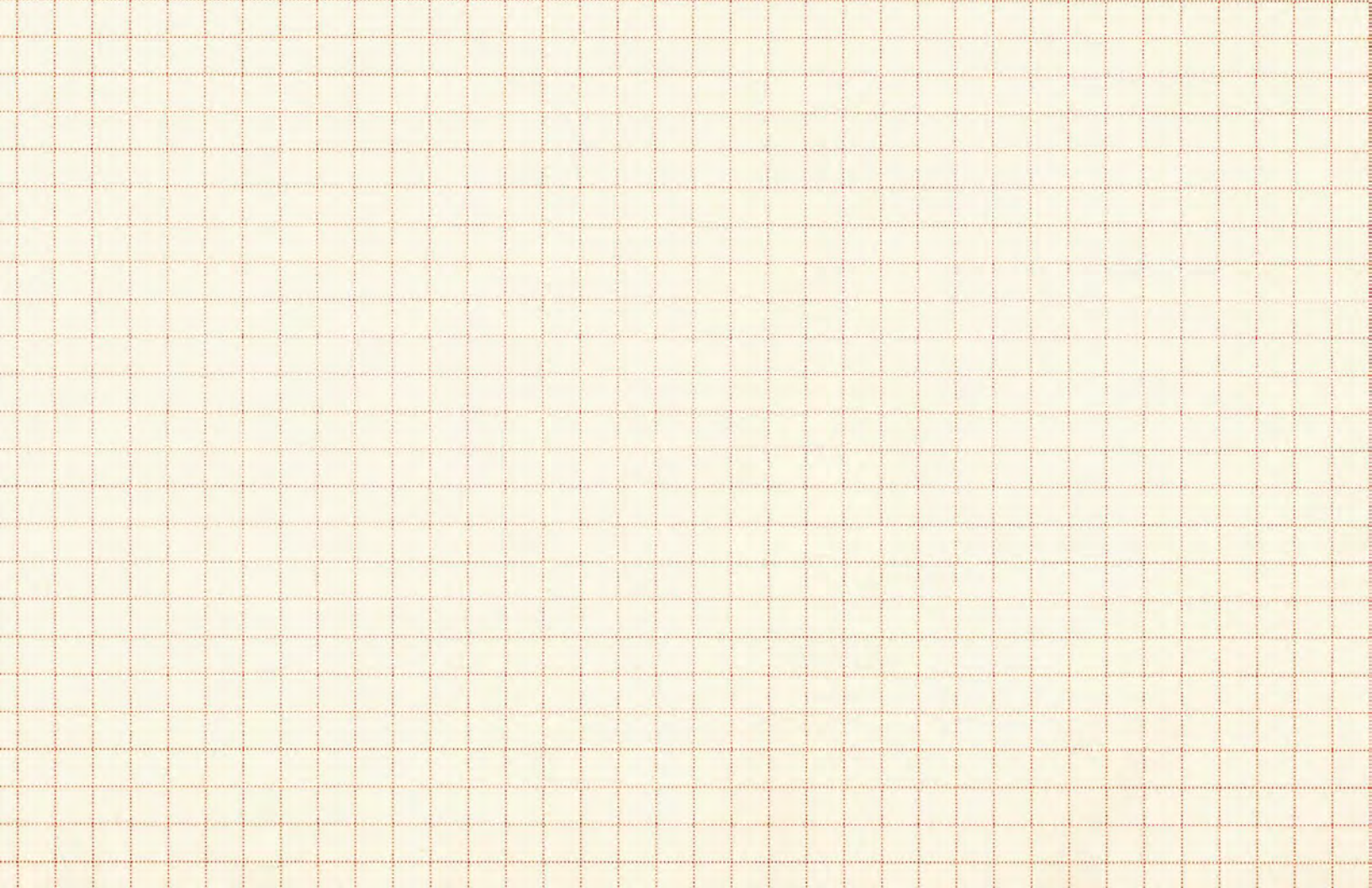








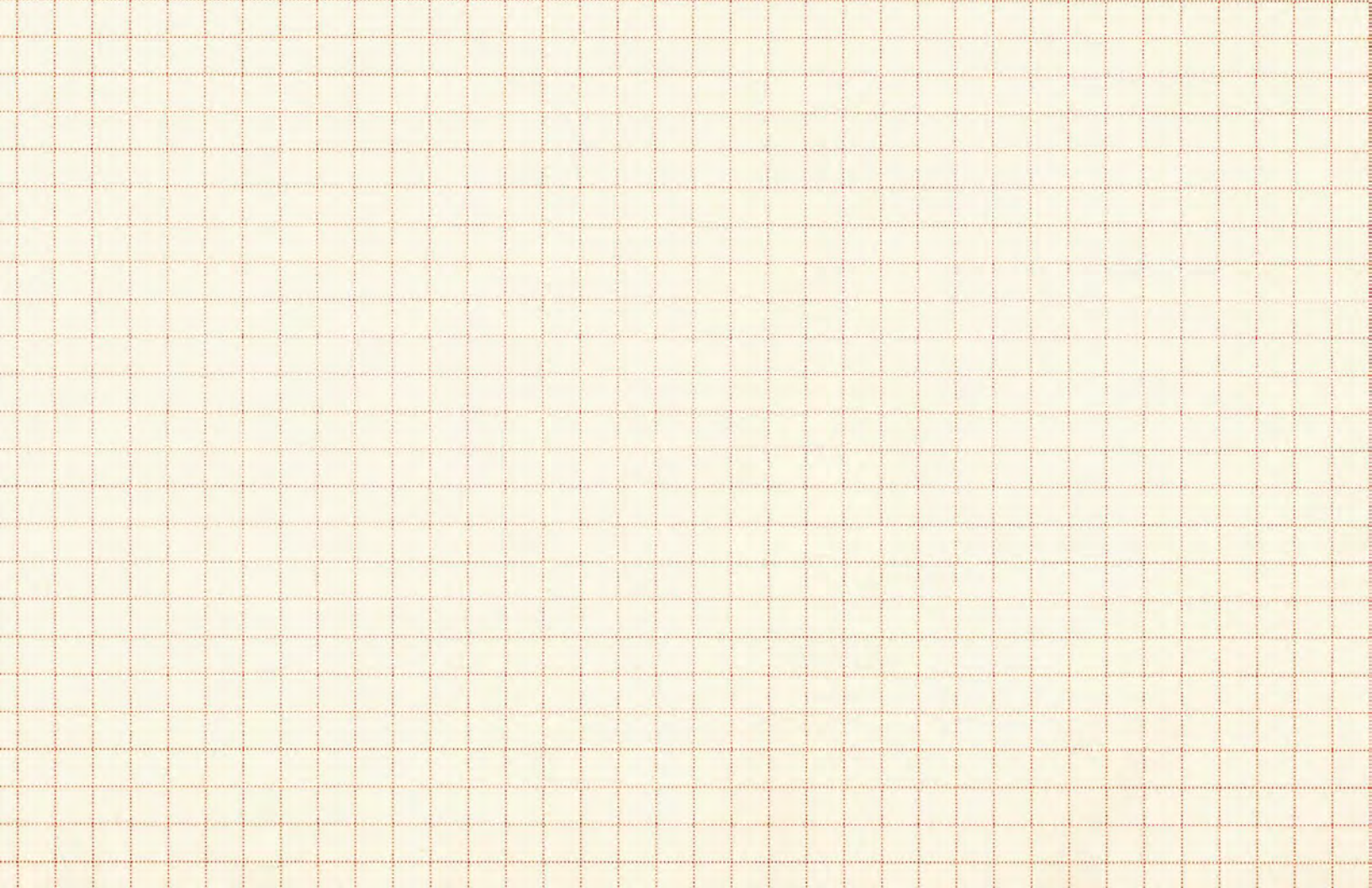








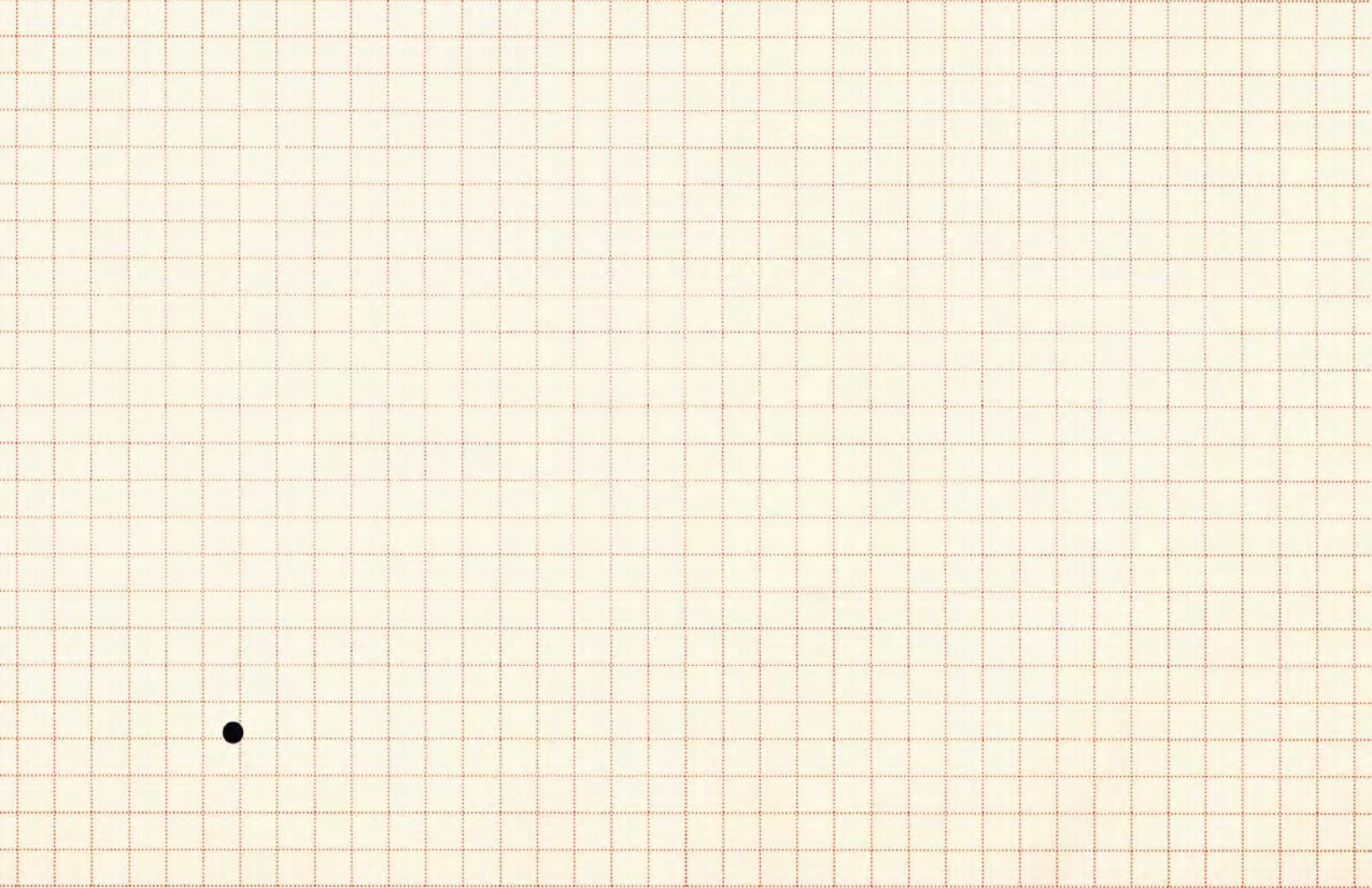












;



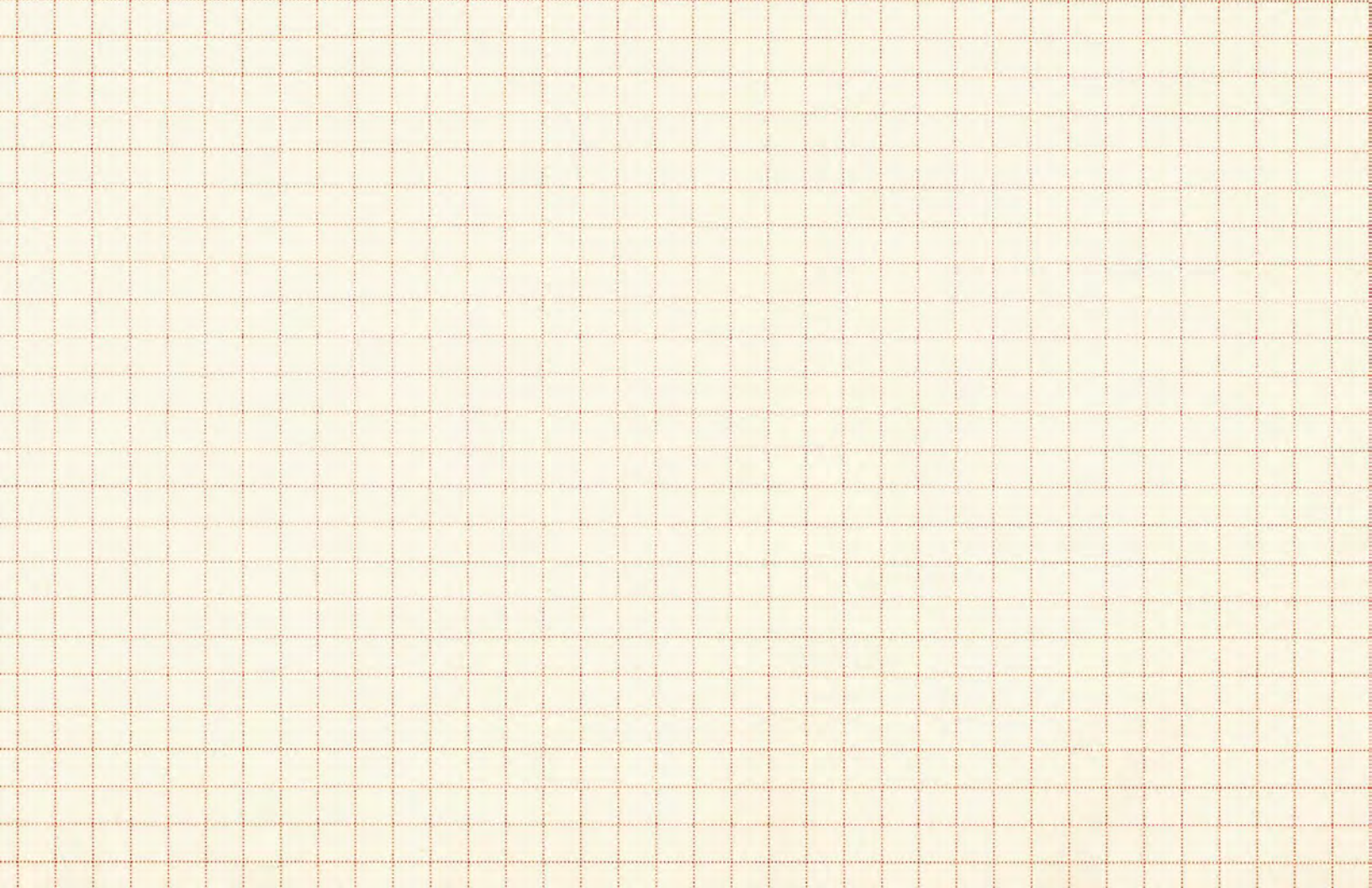
























































?





