

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

*La escritura y lo metafórico:
una lectura desde las poéticas
visuales*

Tesis que para obtener el título de Maestra en Letras

presenta

Varinia Nieto Sánchez

Tutor: Dr. Enrique Flores Esquivel

México, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 mis padres con todo mi amor

Agradezco al Dr. Enrique Flores por el apoyo y sabios consejos que me dio durante la escritura de la tesis. También quisiera dar las gracias a la Dra. Irene Artigas, a la Dra. Alicia Correa, al Dr. Rodolfo Mata y al Dr. Fernando Zamora por leer y compartir sus impresiones y sugerencias conmigo. De igual forma, muchas gracias a los que me apoyaron de forma directa o indirecta en estos momentos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. ¿SOLAMENTE SE PUEDE ESCRIBIR CON PLUMA Y PAPEL?	17
1.1. La escritura como representación del habla	18
1.2. ¿Puede definirse únicamente la escritura como la representación visual y durable de la lengua?	24
1.3. ¿Solamente se puede representar el pensamiento a través de la lengua?	26
1.4. ¿Es posible establecer un vínculo afectivo o ritual con la escritura sin mediación de la palabra?	29
1.5. ¿La escritura puede expresar algo más que el sentido literal de las palabras?	33
1.6. ¿En nuestra cultura existen otras formas de escritura?	38
1.7. La huella de la escritura	42
2. LA RUTA COMO ESCRITURA	46
2.1. La naturaleza metafórica del lenguaje	48
2.2. Las pasiones que hicieron hablar al ser humano	54
2.3. La escritura que no se deriva del habla	59
2.4. La ruta como escritura	64
2.5. Imagen visual y/o palabra.	69
2.6. Las huellas visibles de la escritura.	75
2.7. La desembocadura.	77
3. LA DERIVA DE LO METAFÓRICO. UNA LECTURA DE LOS EMBLEMAS 82	82
3.1. Descripción del emblema	85
3.2. Lo poético.	89
3.3. El universo simbólico del emblema.	90
3.4. La metáfora y la semejanza.	98
3.5. El juego poético del emblema.	100
3.6. La metáfora semántica.	105
3.7. La interpretación verbo-visual del emblema.	106

3.8. La metáfora y el símbolo.	110
3.9. La imagen poética del emblema.	114
3.10. El desplazamiento metafórico.	119
3.11. El significado oculto.	123
3.12. La deriva de lo metafórico.	126
4. LA EXPLORACIÓN DEL ESPACIO POÉTICO EN EL SIGLO XX	130
4.1. La acción poética.	132
4.1.1. El misterio: una analogía entre Mallarmé y Redon	136
4.2. La página en blanco: modelo de ensoñación poética y exploración del espacio	141
4.3. Del verso figurado	147
4.3.1. “Crisis de verso”	147
4.3.2. Caligramas	152
4.4. La composición prismática de una idea	166
4.4.1. El libro absoluto y la Idea	167
4.4.2. Método ideográfico de composición	172
4.4.3. Poesía concreta	176
4.5. Contingencia y necesidad	181
4.5.1. El azar	182
4.5.2. Michaux: inundado de infinito.	188
4.6. La constelación invertida	199
Imágenes	201
CONCLUSIONES	218
BIBLIOGRAFÍA	234

INTRODUCCIÓN



En una maestría o en una licenciatura en Letras puede justificarse el estudio de las letras mismas, no sólo como representación gráfica del habla o como la expresión literaria de una lengua, sino también desde la perspectiva que ofrecen sus cualidades gráficas, las reflexiones teóricas acerca de la escritura y la diversidad de sus realizaciones culturales. Así, la literatura comparada encuentra, en el estudio de la escritura, un común denominador para acercarse a distintas manifestaciones literarias. La escritura no tiene una única e inmutable definición, pues existe una diversidad de realizaciones culturales, tanto en el eje sincrónico como en el diacrónico, que han dado lugar a múltiples formas de expresión

literaria. Así, esta variedad también afecta el sentido y la forma de configurar lo poético. Mi objetivo general consiste en estudiar la transformación del espacio poético en el siglo XX, tomando como fundamento teórico un análisis de la definición de escritura y del desplazamiento de lo metafórico en el lenguaje aplicado a la revisión de los emblemas del Barroco y a los textos poéticos que emplean imágenes visuales en el siglo XX.

En los últimos años los especialistas en historia y estructura de las ortografías y los sistemas de escritura han constituido ciencias de la escritura que se encargan del estudio de los grafemas, las formas de las letras, los procedimientos caligráficos y tipográficos, las diversas etapas de la fabricación del mensaje escrito, el estudio de los diversos alfabetos y sistemas de signos, las condiciones de recepción y producción de la lectura y la escritura (el aspecto psicológico). Estos estudios tienen un uso aplicado en pedagogía, semiología, teorías de la comunicación, paleografía, desciframiento de escrituras desconocidas o muertas, estudio de textos antiguos, creación y fijación de nuevas escrituras para las lenguas de tradición oral, reformas de las ortografías, entre otras disciplinas. Abierto el campo de estudios de las ciencias de la escritura, podría incluirse en una maestría en Literatura Comparada la relación que se establece entre las formas de escribir de un pueblo y sus poéticas. ¿Cómo se expresan las calidades poéticas en relación con las características de la escritura? ¿Cuáles son las posibilidades de lo escrito? La división occidental entre oralidad y escritura expresada por Jean-Jacques Rousseau, Émile Benveniste, Ferdinand de Saussure, Edward Sapir y Marcel Cohen resulta inadecuada para aplicarse a la multiplicidad de expresiones literarias que se han dado y se dan en el mundo, por ejemplo en las de la América indígena o en las poéticas visuales del siglo XX. Esta oposición conlleva cargas ideológicas que deben ser expuestas y para este fin me basaré en la obra *De la gramatología* de Derrida, publicada en 1967.

Mis objetivos específicos son los siguientes:

1. En primer lugar, basándome en algunas definiciones de escritura realizadas por Rousseau, Benveniste, Saussure, Sapir y Marcel Cohen, ofrecer un panorama general sobre aspectos específicos de algunas culturas escritas donde los usos y valores de la misma rebasen y hasta contradigan estas definiciones, a fin de demostrar que la escritura es un término mutable que se adapta a la sensibilidad de cada cultura y da lugar a distintas maneras de expresarse, donde los valores poéticos residen en las posibilidades de la misma.
2. A partir de la noción de escritura como reproducción gráfica y durable de la lengua y utilizando como fundamento teórico el libro *De la Gramatología* de Jacques Derrida, elaborar una redefinición del término para aplicar estas ideas al análisis de textos y ahondar en la diversidad de lo poético. Esto supone reconocer la escritura como un medio poético que pone en juego elementos heterogéneos.
3. Analizar los emblemas del Barroco para determinar las relaciones que se dan en ellos entre palabras e imágenes visuales y vincularlos al campo de estudio de las poéticas visuales.
4. Explorar la transformación del espacio poético durante el siglo XX a fin de determinar sus características y la forma en que es integrada la dimensión visual y material del texto en el trabajo poético. Para ello, me basaré en el estudio de ciertas obras de Mallarmé, Apollinaire, los poetas concretos brasileños, Fenollosa y Michaux.

Algunas veces me he preguntado si la escritura es algo más que la mera reproducción del habla. Me gusta sentir el fluir de la tinta sobre la hoja, la tensión de mi mano al marcar los trazos, el placer de ver cómo emerge la letra del blanco y pensar que estas acciones forman parte del proceso de escritura. O bien, pensar en el hecho de que encontrarme ahora frente a un teclado y a una pantalla determina hasta cierto punto las posibilidades de mi escritura (el tipo de letra, la disposición lineal, la facilidad con la que puedo borrar, corregir y hasta desaparecer el texto). La escritura parece ser más de lo que creemos, de lo que vemos con nuestros ojos que la traducen a palabras mudas, visibles y perdurables. ¿Qué se esconde detrás y en las líneas de nuestras letras? Nosotros, nuestra percepción. ¿Cómo se dio ese artificio en el que las palabras se quedaron mudas, tomaron forma, consistencia y perduraron, sin dejarse arrastrar tan fácilmente por el viento? Con ella, el hombre se apropió del habla y al mismo tiempo se despojó de ella, la situó en su origen, en el silencio y le dio una cualidad visual, que ya estaba implícita en su origen pictórico. El ser humano vertió las relaciones que percibía, los ritmos que intuía, los pensamientos y sueños que ocupaban su espacio mental en formas visibles. Con esto estoy sugiriendo que la escritura se inicia antes de los trazos que la marcan y que la escritura inmutable y pasiva que percibimos es como una foto de otra escritura activa y en constante movimiento.

Para comenzar creo necesario desbordar nuestra concepción de lo que es la escritura y no sólo concebirla como la notación gráfica del habla, puesto que es un hecho que en el mundo existen y han existido escrituras pictográficas, logográficas y musicales. La palabra es una de las posibilidades de la escritura pero no la única. El habla y el pensamiento se

desarrollan a lo largo de líneas divergentes y convergentes, lo cual abre la posibilidad de expresarlo por otras líneas, donde es posible la estructuración y significación de la mente sin la mediación del habla. La escritura debe de sugerir y evocar en la mente del lector, a través de los distintos niveles de la lengua, las ideas y las imágenes para comprender e imaginar lo que se está leyendo o escribiendo. Si una escritura es fonética y se refiere a los sonidos de una lengua, se debe de entrenar a la mente para que recree las ideas y las imágenes a las que los signos están aludiendo, así como para que aprenda a leer los valores creativos de su cara material. Este mecanismo también forma parte del proceso de escritura o de lectura, es la posibilidad de fundir dos mundos aparentemente irreconciliables, el exterior y nuestro interior; lo cual abre las posibilidades de lo escrito y, en concreto, de la escritura de las expresiones poéticas que se han dado y se dan en el mundo.

Desde este punto de vista, la escritura se convierte en un acto imaginativo y creativo en el que uno puede representar y manipular ciertos aspectos en el litoral de lo real y lo simbólico. La escritura y, por lo tanto, la expresión poética tienen vida más allá del habla. Su relación con ésta no es únicamente de dependencia, ya que la escritura es capaz de abarcar distintas formas de expresión y de construcción que tienen la opción de ser codificadas sin la mediación del habla. Existe una multiplicidad de manifestaciones poéticas antiguas y contemporáneas que pueden ser unidas en un concepto diferente al tradicional.

No todas las escrituras han optado por notar la lengua y por permanecer en el tiempo. Unas se acercan más al contacto de la imagen, otras al de las operaciones mentales o de los sonidos puros, otras buscan un efecto lúdico o ritual. Debido a esta gran diversidad es evidente que la escritura no es la transcripción de una lengua, sino de una organización de

la experiencia y de los afectos que funciona gracias a la sustitución y a la implantación de huellas que se articulan en un sistema codificado que se diversifica según una geografía, una cultura, un tiempo, una metafísica y las tecnologías que la apoyan. La escritura alfabética ha buscado reproducir la palabra y darle cierta perdurabilidad, pero las expresiones del arte contemporáneo actual, el desarrollo de nuevas tecnologías y el estudio de las escrituras poéticas de otras culturas nos han permitido replantear estas nociones desde nuestra propia identidad cultural.

¿Dónde se sitúa el origen de nuestra escritura? No sólo lo podemos encontrar en la historia, sino en las líneas trazadas por nuestras manos o en lo que nos lleva, hoy en día, a escribir en una hoja o en un teclado. ¿Qué nos dice la escritura de sí misma en sus trazos y su estructura? ¿Qué nos dice también de nosotros como individuos y como sociedad? O ¿por qué no preguntarse acerca de lo que se oculta simplemente bajo nuestra pluma o dentro de nosotros a la hora de escribir? Posiblemente descubramos que otra escritura escribe nuestro alfabeto, que las posibilidades de lo escrito son más amplias de lo que creemos.

Por un lado, tenemos los signos perceptibles para nuestros sentidos, las formas y la disposición de las letras en el espacio a partir de las cuales se escribe el habla, en el caso de nuestra escritura; y por el otro, parece haber otra dimensión, sin la cual la otra escritura no podría verse y que le da múltiples posibilidades de realización. Esta dimensión permite la expresión de nuestras pulsiones y pensamientos que desembocan en palabras, pero también en trazos y dibujos. La parte visual de la escritura es un excedente de sentido y puede no tener una interpretación lingüística. Sin embargo, responde a necesidades expresivas del pensamiento y de los sentimientos, siendo la forma exterior de pulsiones internas. Estas reflexiones tienen cabida en la línea de estudio de las poéticas visuales.

En el primer capítulo, por medio de la confrontación entre las definiciones de escritura en la tradición occidental y las de otras culturas, haré una revisión de sus usos y valores, a fin de redefinir los límites de su acepción más común como representación gráfica del habla, darle otro sentido a nuestra escritura y abrir el campo de estudio de sus realizaciones poéticas. Las preguntas que me propongo trabajar son las siguientes: ¿Podremos leer algo más que el contenido lingüístico al cual nos remiten las letras? ¿Habrá algo más que se oculta bajo el sentido que no nos permite ver la belleza y la plasticidad de las formas o nuestro oscuro interior a la hora de escribir o de leer? ¿De qué otras formas puede escribirse la poética de un pueblo? El cuerpo de la letra y la acción de escribir están íntimamente ligados, observemos y sigamos su dinámica en la práctica escrita de ciertas culturas, en especial, en comunidades tribales donde la escritura tiene fines lúdicos, rituales.

Posteriormente, en el segundo capítulo, a partir de una fundamentación teórica basada en las reflexiones e investigaciones realizadas por Derrida acerca de la escritura, que en su contexto incluye toda actividad del lenguaje, restringiré su acción a las expresiones poéticas donde se conjugan lo verbal y lo visual. Así, la escritura, como medio poético, funciona en textos contruidos con palabras y con otros lenguajes visuales. Es en la analogía entre dos medios de representación distintos, como son la literatura y las artes visuales, donde la escritura se presentará como el espacio de inscripción y de comunicación de ambos.

En la tercera y cuarta parte, quisiera ofrecer un panorama de dos momentos en la tradición de la poesía visual en Occidente. De esta forma, iniciaré mi recorrido con los emblemas del Barroco y una reflexión sobre la idea de lo metafórico. Éste término será reconocido como el desplazamiento en el lenguaje que permite el juego entre lo visual y lo

verbal en el emblema. Posteriormente, daré un salto hasta finales del siglo XIX con la publicación de *Un coup de dès* de Mallarmé, que significó el inicio de un nuevo impulso en la poesía visual que durante el siglo XX encontrará diversas manifestaciones, como son: los caligramas de Apollinaire, la poesía concreta brasileña, las reflexiones de Fenollosa sobre el carácter poético de la escritura china y la obra gráfica y literaria de Henri Michaux.

En *La poesía visual en España*, Felipe Muriel Durán señala que, para expresar su mundo, el poeta de hoy dispone de otros lenguajes además del estrictamente literario. Resalta la importancia de la imagen visual en la sociedad actual y las posibilidades expresivas, cognoscitivas e imaginativas que ha abierto la exploración conjunta de la palabra y la imagen visual (Muriel, 2000: 9). Las composiciones que hacen uso de ambos medios, como veremos a lo largo de esta tesis, son bastante heterogéneas y no existe una forma definida, por lo que es difícil darles un nombre específico y conjunto. Sin embargo, pueden ser abordadas desde un campo de estudio que trata las relaciones entre ellos: el de la poética visual.

1. ¿SOLAMENTE SE PUEDE ESCRIBIR CON PLUMA Y PAPEL?



1. Roland, Barthes. *Contraescritura*

Faire toucher au regard comme à une main,
faire entendre à l'oeil comme à une oreille,
faire goûter à la vision comme à une bouche
les chairs possibles du monde.
Gilles Deleuze. "Peindre le cri", *Critique*.

Las relaciones que se establecen entre las formas de definir la escritura y sus expresiones concretas en las distintas culturas afectan no sólo el sentido y la forma de configurar lo poético, sino también los límites de nuestras ideas sobre la escritura. La escritura no tiene una única e inmutable definición, podemos encontrar una diversidad de realizaciones culturales que varía tanto en el eje sincrónico, como en el diacrónico. A fin de desbordar la definición de escritura en su acepción más restringida y generalizada como reproducción gráfica y durable de la lengua se hará lo siguiente:

1. Revisar definiciones de escritura de reconocidos lingüistas y antropólogos.

2. Reconocer a partir de la comparación las limitaciones de nuestra concepción. También se reconocerán aspectos que participan y configuran el campo de lo escrito (estudios teóricos, útiles y soportes de escritura, hábitos de lecto-escritura, configuración visual del texto).
3. Proponer una definición que incluya una mayor variedad de escrituras donde no se subordine una forma a otra y se dé a cada una el valor que tiene en su contexto.

El objetivo general de este capítulo es ofrecer un panorama general sobre algunos aspectos de cinco diferentes culturas escritas cuyos usos y valores rebasan y hasta contradicen la definición de escritura como representación gráfica de la lengua, a fin de demostrar que es un término mutable que se adapta a la sensibilidad de cada cultura y da lugar a distintas maneras de expresarse. A partir de estas comparaciones se buscará delinear una acepción de escritura que incluya una mayor diversidad cultural.

1.1. La escritura como representación del habla

Para algunos de los lingüistas más influyentes de los siglos XVIII, XIX y XX, la escritura tenía un papel secundario y representaba una forma de registrar el habla por medio de marcas visibles. Esta acepción restringida y etnocéntrica (en alusión a Derrida) es todavía predominante, incluso en los medios literarios y lingüísticos. A continuación se revisarán los puntos de vista de Rousseau (1712-1778), Saussure (1857-1913), Sapir (1884-1939), Cohen (1884-1974), Jakobson (1896-1982) y Benveniste (1902-1976) para ver este punto de vista.

a) **Jean Jacques Rousseau**, en *Fragment inédit d'un essai sur les langues* que cita Jacques Derrida en *De la gramatología*, señala: “La escritura sólo es la representación del habla; es extraño que se ponga más cuidado en determinar la imagen que el objeto” (Derrida, 1978: 39). Para él, la escritura es un suplemento del habla que forma parte de la degeneración de la cultura. La escritura se añade al habla como imagen, no es natural, mientras que el habla es “la expresión natural del pensamiento” (Derrida, 1978: 184). Desde este punto de vista la escritura es una sustitución de lo natural, en este caso el habla. Mientras más alejada esté de la naturaleza, mayor será su degeneración. Su percepción está ligada a ideas como el bien y el mal, la naturaleza y la cultura. Una definición siempre estará determinada por un contexto cultural. Por ello es importante entender la escritura a partir de las expresiones concretas actuales y de nuestros propios intereses.

b) **Ferdinand de Saussure**, en el *Curso de lingüística general*, propone una diferencia entre lengua y lenguaje: “Hay que situarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla por norma de todas las demás manifestaciones del lenguaje” (Saussure, 1980: 35). La lengua como manifestación del lenguaje es un producto social conformado por un conjunto de convenciones. Al referirse explícitamente a la escritura señala: “Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es representar al primero”(Saussure, 1980: 53). Desde su punto de vista la escritura conlleva una serie de peligros para la palabra hablada; ¿cuál es su culpa?: “En primer lugar, la imagen gráfica de las palabras nos impresiona como un objeto permanente y sólido, más idóneo que el sonido para constituir la unidad de la lengua a través del tiempo. Aunque este vínculo sea superficial y cree una unidad puramente ficticia, es mucho más fácil de captar que el vínculo natural, el único verdadero, el del sonido” (Saussure, 1980: 54). El sonido, el

habla, lo natural y verdadero se oponen a la imagen visual, la escritura, lo superficial y lo ficticio. Los primeros poseen un valor propio y positivo, mientras que los segundos son descalificados y por lo tanto relegados de los estudios lingüísticos.

c) **Edward Sapir** sostiene que “el lenguaje es un método exclusivamente humano, y no instintivo, de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada” (Sapir, 1994: 14). Aclara que el lenguaje no es la misma cosa que su simbolismo auditivo: “El simbolismo auditivo puede ser sustituido, pieza tras pieza, por un simbolismo motor o por un simbolismo visual, o bien por algún otro tipo de comunicación, más sutil y huidizo y menos fácil de definir” (Sapir, 1994: 23). En cuanto a la relación lenguaje y pensamiento sostiene que uno no está totalmente determinado por el otro, pero que sí existe entre ellos una estrecha relación en la que uno estimula al otro. El habla tiene para él un papel primordial, puesto que representa el único camino conocido para llegar al pensamiento, aunque reconoce que éste es un dominio natural separado del habla, y la palabra vendría a ser entonces una envoltura lingüística del concepto. ¿Dónde se sitúa la escritura en relación con el habla y el lenguaje en nuestra cultura? La primera “equivale punto por punto, a ese modo inicial que es el lenguaje hablado. Las formas escritas son símbolos secundarios de las habladas –símbolos de símbolos” (Sapir, 1994: 27). La escritura permanece relegada a su papel de sustituta. En el momento en que plantea que el lenguaje puede tener varias formas de simbolización, Sapir pudo haberla ubicado en otro espacio que en el del habla, pero para él al final sólo existe en cuanto transcripción de la palabra. Otros tipos de escrituras, como la pictografía o la notación matemática, son ignorados.

d) **Marcel Cohen**, en *La grande invention de l'écriture et son évolution*, señala:

L'écriture consiste en une représentation visuelle et durable du langage, qui le rend transportable et conservable. Cette rallonge à un instrument qui consiste en bruits ou en gestes sans durée est réalisée au moyen de techniques à supports matériels solides. L'invention a été réalisée indépendamment en plusieurs foyers de civilisation assez développée, où s'est manifesté le besoin de communication étendue entre des groupes assez nombreux. Elle est restée à un stade rudimentaire dans des groupes lâches (les débuts de ce stade ne peuvent être datés). Elle ne s'est réalisée pleinement que dans des sociétés concentrées, nombreuses sur un espace restreint, essentiellement au stade qui est à la fois celui des villes et des états organisés, pour les besoins de l'administration de telles sociétés; des écritures assez perfectionnées peuvent être datées grossièrement à environ six mille ans de nous. Le perfectionnement définitif, lié à un avancement plus poussé de la civilisation sous son aspect intellectuel, s'est produit au plus tôt deux mille ans plus tard, donc au cours du second millénaire av. J.-C., de manière à donner l'écriture alphabétique dont nous nous servons encore.¹

Desde esta perspectiva la escritura se aborda como un proceso evolutivo que desemboca en la escritura alfabética, teniendo como punto de referencia la historia de la cultura occidental. La escritura se percibe como una técnica y un instrumento intelectual de sociedades desarrolladas, numerosas y que habitan un espacio restringido. Es un medio que

¹ “La escritura consiste en una representación visual y durable del lenguaje, que lo vuelve transportable y conservable. Esta prolongación de un instrumento que consiste en ruidos o en gestos sin duración, se realiza por medio de técnicas que se sirven de soportes materiales sólidos. La invención se realizó, de forma independiente, en varios lugares civilizados suficientemente desarrollados, donde se manifestó la necesidad de una comunicación extendida entre grupos bastante numerosos. La escritura permaneció en un estado rudimentario en grupos dispersos (los comienzos de este periodo no pueden ser fechados). Ésta sólo se realizó plenamente en sociedades concentradas, numerosas sobre un espacio restringido, básicamente en el periodo que corresponde al de las ciudades y estados organizados, a fin de satisfacer las necesidades administrativas de estas sociedades; escrituras lo suficientemente perfeccionadas pueden ser fechadas aproximadamente hace seis mil años. El perfeccionamiento definitivo, ligado a mayores avances de la civilización en su aspecto intelectual, se produjo, por lo menos, dos mil años después, es decir, en el curso del segundo milenio a. C., de forma que dio lugar a la escritura alfabética que aún utilizamos” (Cohen, 1958: 1).

vuelve el lenguaje oral durable y transportable. Los conceptos de evolución y desarrollo forman parte de los fundamentos y métodos del conocimiento científico occidental, no necesariamente de todo los pueblos del mundo, ni del vaivén de la historia contemporánea y sus expresiones artísticas.

e) **Roman Jakobson** afirma que “para una lengua, la existencia de una pauta fonémica es una constante, mientras que la escritura es solamente un suplemento optativo: el alfabetismo no es más que una variable, y para muchos idiomas no existe la palabra escrita” (Jakobson, 1984:174). De igual forma, se podría aclarar que así como hay lenguas que no se escriben, también existen escrituras que no reproducen el habla. Más adelante veremos cómo funcionan las pictografías.

f) **Émile Benveniste** describe en *Problemas de lingüística general* la relación entre lenguaje y pensamiento: “Por su parte, el lingüista estima que no podría existir pensamiento sin lenguaje, y que en consecuencia el conocimiento del mundo está determinado por la expresión que recibe. El lenguaje reproduce el mundo, pero sometiéndose a su propia organización” (Benveniste, 1997: 26-27). Aunque se refiere a la lengua y al lenguaje de forma separada, en ocasiones los describe como si fueran lo mismo:

El hombre ha sentido siempre –y los poetas a menudo cantado– el poder fundador del lenguaje, que instaura una realidad imaginaria, anima las cosas inertes, hace ver lo que aún no es, devuelve aquí lo desaparecido. Por eso tantas mitologías, al tener que explicar que en la aurora de los tiempos haya podido nacer alguna cosa de la nada, planteen como principio creador del mundo esta esencia inmaterial y soberana, la Palabra. No hay, por cierto, poder más elevado, y todos los poderes del hombre, sin excepción –piénsese bien–, proceden de éste. La sociedad no es posible más que por la lengua; y por la lengua también el individuo (Benveniste, 1997: 27).

Sin embargo, más adelante, y ya a propósito de la escritura añade:

En efecto, la facultad simbólica en el hombre alcanza su realización suprema en el lenguaje, que es la expresión simbólica por excelencia; todos los demás sistemas de comunicaciones, gráficos, de gestos, visuales, etc., derivan de aquél y lo suponen. Pero el lenguaje es un sistema simbólico particular, organizado en dos planos. Por una parte es un hecho físico: aprovecha la mediación del aparato vocal para producirse, del aparato auditivo para ser percibido. Bajo este aspecto material se presta a la observación, a la descripción y al registro. Por otro lado, es estructura inmaterial, comunicación de significados, que reemplaza los acontecimientos o las experiencias por su “evocación” (Benveniste, 1997: 30).

Para Benveniste no hay lenguaje sin la mediación del habla y todos los otros sistemas de signos son derivados. El estudio científico de la lengua y el habla se erige en el siglo XX como disciplina autónoma. La escritura al suponerse la reproducción de la palabra pierde su propio valor.

Las definiciones de estos importantes lingüistas y antropólogos están centradas en los valores y usos otorgados a nuestra escritura fonética –que por cierto no es la única, ni siquiera en la cultura occidental (pensemos en la notación musical y en la matemática). Para Derrida este etnocentrismo y este fonocentrismo no dependen de una elección, sino que responden a la forma en la que la cultura occidental ha ordenado sus propias vivencias y concepciones del mundo. Las ideas que se han formado en torno a la lengua y la escritura están vinculadas no sólo con los valores funcionales que se le asignan sino también con percepciones religiosas o metafísicas. Desbordar esta visión significa enriquecerla, considerar una amplia gama de variedades culturales y aceptar que la ruta de nuestra escritura puede desembocar en expresiones poéticas que no sólo corresponden al dominio de la palabra. La relación entre oralidad y escritura varía según los tiempos y las culturas. El sentido de la escritura no es la significación de la suma de palabras, sino la comprensión de la totalidad orgánica del texto en el que intervienen una variedad de elementos como el contexto y el medio. No se reduce únicamente al dominio verbal, es dinámico y variable.

En un universo teórico tan vasto como éste, resulta conveniente enfocarse en algunos casos concretos que permitan aclarar las limitaciones de nuestra concepción y los elementos que participan en el campo de la escritura.

1. 2. ¿Puede definirse únicamente la escritura como la representación visual y durable de la lengua?

Si, como menciona Marcel Cohen, la escritura es la representación visual y durable de la lengua, esto quiere decir que se escribe básicamente para que permanezca lo escrito. Pero existen escrituras cuyo fin es mucho más fortuito, que tienen un valor más instantáneo y lúdico que perdurable. No tiene caso que se conserven y se acumulen, pues su valor radica en el efecto que producen en el acto casi simultáneo de codificar y decodificar. No se trata de poner en duda que uno de los fines de la escritura es el de conservar, día con día escribimos para almacenar información. Lo que se sugiere es que la escritura es mucho más que una representación perdurable del habla. ¿Cómo concebir una escritura que se traza en la arena? Si alguien quisiera transportarla se le deslizaría entre los dedos.

La escritura tuareg, el *tifnagh*, es muy antigua, no se conoce exactamente la fecha de su origen pero se sabe que se utilizaba ya hacia el siglo VI a.C.² Es una escritura alfabética de base consonántica que desapareció en el Maghreb hace miles de años y sin embargo ha permanecido entre una comunidad que no es ni concentrada ni tiene un espacio muy restringido donde habitar; me refiero a los tuareg del Sahara, pueblo nómada que habita en este vasto desierto. Existen alrededor de 10 alfabetos, con 25 o 27 signos. Hay

² En la actualidad, el *tifnagh* se escribe en Algeria, Libia, Mali, Nigeria.

dos semiconsonantes /y/ y /w/ que pueden funcionar como vocales. El /·/ sólo puede utilizarse a final de palabra con el valor de /a/ y pocas veces de /i/ y /u/. No hay segmentación gráfica y las consonantes juntas pasan a formar un solo signo.

Los tuareg leen sobre la arena el rastro de los vientos, el camino a seguir y, de vez en cuando, ofrecen a la naturaleza y a su comunidad signos escritos sobre la arena, los árboles y las piedras. Puede ser una firma, un mensaje a los que aman, una ofrenda a la naturaleza, una adivinanza o cualquier ocurrencia. Escriben sobre soportes fijos como el suelo, las rocas y los árboles –como se muestra en el pirograbado de la figura 1–, también sobre objetos de madera y metal, papel, tela y cuero. Además practican una escritura digital sobre la arena con fines didácticos y de comunicación colectiva. Los dedos son el instrumento que permiten al grafista establecer una relación directa con el soporte. Todo el cuerpo participa en este movimiento. Así, el que escribe puede adoptar varias posturas: semiacostado y apoyado sobre el antebrazo izquierdo; o sentado, posición que permite el libre movimiento del brazo. Con un lápiz sólo se puede hacer un trazo a la vez, por lo que se tiene que descomponer cada carácter y ejecutarlo en varios trazos. En cambio, con la mano es posible escribir simultáneamente con varios dedos y realizar a un mismo tiempo dos o más líneas. Esta escritura tiene un sentido vertical que se inicia lo más cerca del cuerpo y llega hasta donde alcanza la mano. La siguiente columna empieza a derecha o izquierda, dependiendo de la elección del grafista. El espacio de escritura es el que el cuerpo entero permite abarcar.

Los tuareg poseen una tradición oral y una escritura milenaria que, según la mitología, fue creada por un héroe civilizador alrededor del cual se organizaba la coherencia social. Los juegos tradicionales usan una escritura más que legible, enigmática.

La solución del enigma no responde a un fin religioso, es más bien una pedagogía que despierta la inteligencia por medio de su desciframiento. La escritura se usa sobre todo a lo largo de los juegos y en noches de divertimentos. La regla fundamental es volver difícil la lectura codificando el mensaje, por ello los signos pueden tomar valores fonéticos, logográficos o pictográficos.³

1. 3. ¿Solamente se puede representar el pensamiento a través de la lengua?

Lev Vygotsky plantea que el habla y el pensamiento provienen de distintas raíces genéticas y se desarrollan a lo largo de líneas diferentes que se entrecruzan y divergen (Vygotsky, 1996: 49). Se dice que en el comienzo de la hominización está el habla, pero antes del lenguaje aparece “la acción que se torna subjetivamente significativa –en otras palabras– conscientemente intencional” (Vygotsky, 1996: 59), lo que posibilita la creación de cualquier símbolo ya sea hablado o dibujado. Es condición que el lenguaje no puede ser descubierto sin el pensamiento, pero existe una área de éste que no tiene una relación directa con la lengua, lo que se denomina “el pensamiento no verbal”. Vygotsky señala que durante el trayecto que ocurre entre un pensamiento y su formulación en palabras se suceden varias fases y planos, en los que emerge una especie de lenguaje interiorizado que vuelve significativas las conexiones que se suceden a partir del motivo que engendra el pensamiento, su posterior estructuración, hasta la expresión oral o escrita. Por ejemplo, la

³ Fuentes utilizadas para la escritura tuareg: Valère-Marie Marchand. *Les Alphabets de l'oublié*, París, Éditions Alternatives, 2002. Mohamed Aghali-Zakara y Jeannine Drouin. “Écritures libyco-berberes. Vingt-cinq siècles d'histoires”, en Anne Zali y Annie Berthier (comps.) *L'aventures des écritures. Naissances*, París, Bibliothèque Nationale de France, 1997. pp. 98-111.

escritura matemática provoca operaciones mentales, nos hace pensar en medidas, dimensiones, frecuencias, relaciones y proporciones que pueden no ser enunciadas. Los calendarios son escrituras que registran el tiempo y el movimiento del cosmos. La escritura musical evoca el sonido desnudo de significado lingüístico. Así también, las pictografías escenifican y ordenan relatos por medio de imágenes visuales que no siempre hacen referencia al habla.

En la actualidad, podemos estudiar una gran variedad de escrituras pictográficas en constante uso, sobre todo en África y América del Norte. En *La América indígena y su literatura: Los libros del Cuarto Mundo*, Gordon Brotherston señala que la configuración del espacio visual corresponde a una forma de visualización interna que aporta lo que el componente oral no puede y su fin no es sólo mnemónico (Brotherston, 1997: 25). La escritura pictográfica es muy cercana al dibujo, pero en ella se descompone el todo y se separan los elementos, lo que implica un proceso de abstracción, análisis y transformación de éstos. Marcel Cohen, en *La grande invention de l'écriture et son évolution*, define los pictogramas como signos convenidos separados que significan el objeto representado. En este tipo de representación gráfica se esquematizan los dibujos, los conjuntos se simplifican y muchos detalles no aparecen. Los elementos que constituyen el asunto complejo que se va a describir se separan y se yuxtaponen. La eficacia de este tipo de escritura como medio de comunicación depende de la conservación de una tradición ininterrumpida y de individuos dotados de una buena memoria. Es una escritura rápida y directa, debido a que su calidad visual permite trabajar otra parte del cerebro que no corresponde a la lingüística. Los pictogramas pueden ser leídos independientemente de la lengua del emisor, “se refieren al logos, al pensamiento, a la intención, y se apoyan en la experiencia vivida de los interlocutores, en circunstancias culturales comunes e individuales compartidas”

(Battestini, 1996: 200). Alfred Métraux reconoce dos tipos de pictografías (una sola pictografía puede tener los dos valores): las que relatan uno o varios acontecimientos, es decir, un dibujo o una serie de dibujos que representan cosas y acciones de manera lo suficientemente clara como para evocar hechos, y las que sirven para ayudar a la memoria, como si fueran un recordatorio, una pista que desencadena la enunciación de un texto. La “escritura de frase” es una sucesión de imágenes, cada una de las cuales alude al elemento sobresaliente de una frase o estrofa (Métraux, 1968: 1-22).

La pictografía tiene el poder de representar cosas concretas y abstractas que se manifiestan por medio de combinaciones simbólicas. Se conforma en mayor grado como escritura lineal y sucesiva en la medida en la que expresa un orden, y no la representación global de un acontecimiento. Los pictogramas y los ideogramas suelen formar parte de un mismo sistema. Los ideogramas pueden ser definidos como “signos convenidos que representan ideas, cualidades, acciones y algunas veces objetos, ninguno de los cuales puede representarse directamente por medio de un pictograma, pero sí puede serlo por medio de la sugestión” (Moorhouse, 1995: 28).

En África existe una gran cantidad de escrituras pictográficas, fonéticas y otras formas de notación de uso corriente como son los tatuajes y adornos. Según Simon Battestini, la alfabetización en África no parece ser una utopía si se enseña en un sistema gráfico local. Además señala:

Mientras que en Europa y en América se lee cada vez menos, la mitad de la población africana –alrededor de 200 millones de personas, utiliza la escritura coránica o uno de los sistemas derivados llamado ‘ajami. Aproximadamente un cuarto de la población está en contacto cotidiano con el alfabeto latino, y el último cuarto tiene a su disposición sistemas indígenas de comunicación y conservación de mensajes muy diversificados.

Hay aproximadamente noventa de estos sistemas de escritura (Battestini, 1996: 198).

Junto a los sistemas de escritura, en el sentido estricto de la palabra, existen lenguajes visuales, movimientos determinados y convenidos del cuerpo en la danza y en la mímica. Los lenguajes de los tambores se apoyan en un verdadero análisis con constituyentes consonánticos y vocálicos, con curvas rítmicas y melódicas, y se basan en connotaciones compartidas. Sistemas de gestos convencionales, mitogramas, decoraciones corporales, motivos textiles y adornos son en un sentido más amplio otros sistemas de escritura. Estudios realizados sobre sus sistemas gráficos de escritura revelan con frecuencia, y no precisamente por las mismas razones que servirían para argumentar las utilidades que nosotros damos a nuestra escritura, una mejor adaptación a la lengua, a los esquemas mentales y a la cultura en la que están inmersos. Según Battestini, “la mitografía y la pictografía africanas pueden transcribir los sonidos del lenguaje, las intrincaciones del pensamiento e incluso ese condensado de la narración llamada fábula” (Battestini, 1996: 202).

1. 4. ¿Es posible establecer un vínculo afectivo o ritual con la escritura sin mediación de la palabra?

A diferencia de nuestra escritura alfabética, las pictografías de los pueblos de los navajos tienen una función litúrgica, por lo que casi no tienen usos administrativos ni se utilizan con fines comunicativos en la vida cotidiana (Cardona, 1994: 152). Hoy que nos valemos de la escritura como nunca antes, estamos más alejados de su sentido mágico y ritual. La pintura

de arena forma parte de un ritual sagrado de curación, ligado al mito y a la memoria. En los rituales navajos de curación, se da un vínculo entre la manipulación de los símbolos escritos y la acción concreta. Su fin práctico es equilibrar los elementos positivos y negativos en el paciente y en el cosmos. Ayudan a restaurar la belleza, lo sagrado, el equilibrio y la prosperidad, elementos difíciles de mantener y que pueden dispersarse a causa de una brujería o de la violación de un tabú. Para los navajos la pintura de arena es “el lugar donde los dioses vienen y van”. Fue un regalo de la Gente Sagrada. Cuenta una leyenda que un monstruo destructor, uno de los gemelos procreados por el Sol, recompensó a un intrépido héroe navajo y colocó cuatro láminas de cielo de colores –una blanca, otra azul, amarilla y negra– en cada una de las cuatro direcciones, que contenían objetos tan poderosos como las estrellas y el relámpago.⁴ Después le dijo que memorizara esas imágenes y se las enseñara a dibujar a su pueblo, pues la Gente Sagrada las usaba en las ceremonias curativas. Como ellos no podrían hacer las láminas en el cielo, le indicó que fabricaran pigmentos con piedras de varios colores y dibujaran las pinturas en la arena.

Las ceremonias en las que se elaboran forman parte de un sistema más complejo de representación, integrado por danzas, cantos y otros eventos como dibujos en el cuerpo, uso de hierbas y de polen. La pintura de arena representa una narración y, al mismo tiempo, funciona como un mapa; es la imagen de un segmento del espacio sagrado donde esta comunidad ha vivido a lo largo de varias generaciones. El chamán y su aprendiz hacen la pintura de arena esparciendo pigmentos sobre una capa densa de arena, generalmente separada del suelo por un bastidor de madera. Miden en promedio dos metros cuadrados.

⁴ Cada una de las direcciones coincide con la orientación de las cuatro montañas sagradas que limitan el territorio donde viven. Así una lámina blanca fue dispuesta en el Este que corresponde al Pico de Sierra Blanca en Colorado, una azul en el Sur donde está el Monte Taylor en Nuevo México, una amarilla en el Oeste señalado por el Monte Humphreys en Arizona y una negra en el Norte delimitado por el Pico Hesperus en Colorado.

Los navajos creen que por el lado Este de la pintura entra la Gente Sagrada cuando responde al canto del chamán. Cada elemento y disposición de la pintura tiene un sentido determinado. Ciertos protectores como la luna, el sol, el murciélago, el búfalo, el oso, la serpiente, la nutria y el castor resguardan esta entrada. Entre la Gente Sagrada se reconoce al escarabajo, las cuatro plantas sagradas –el maíz, el frijol, la calabaza y el tabaco–, las estrellas, el rayo, el trueno y algunos animales, insectos y reptiles. Ron McCoy describe el orden espacial de las representaciones:

Sandpainting compositions are laid out in three basic patterns: linear, extended-center, and radial. Linear sandpainting figures appear along one or more lines above a ground bar. A central design dominates extended-center sandpaintings. In radial format images whirl around a center point, often an indication of a particular location such as the Place of Emergence from which the Holy People entered Glittering World .⁵

Hechas a partir de estrictas especificaciones, las pinturas secas funcionan como un faro que guía a la Gente Sagrada a través de la entrada Este, para infundir al espacio sagrado poderes curativos.

Después de la elaboración de la pintura de arena, se sienta al paciente dentro de la amplia figura para que absorba el poder de los seres sagrados representados y expulse la enfermedad de su cuerpo. Se le frota con los pigmentos del cuerpo de las figuras representadas. Al terminar la ceremonia, la imagen –que casi ha sido borrada por el paciente– es destruida para no volver a llamar a la Gente Sagrada en vano y provocar su

⁵ “Las composiciones en las pinturas de arena presentan tres patrones básicos: lineal, centro-extendido y radial. Las figuras en las pinturas de arena lineales aparecen a lo largo de una o más líneas sobre una franja base. Un dibujo central domina las pinturas de arena centro-extendidas. En el formato radial las imágenes se arremolinan en torno a un punto central, que muchas veces es un indicador de un sitio particular como El Lugar de Emergencia por el cual la Gente Sagrada entró al Mundo Centellante. Ron McCoy. “Where the Gods Come and Go”, se publicó originalmente en *The Wingspread Collector's Guide to Santa Fe, Taos and Albuquerque*, Volumen 14, 7 de julio, 2003. URL: <http://www.collectorsguide.com/fa/fa083.shtml>.

enojo. Ron McCoy explica que incluso las reproducciones de las pinturas de arena realizadas en tapetes por un cantor llamado Lefthanded (1867–1937) o los dibujos hechos por otro cantor, Red Point (1865–1936), aunque parecían violar la prohibición respecto a la representación permanente de estas pinturas, mostraban alteraciones de color, sustitución, omisión o adición de figuras. Estudiosos persuadieron a Red Point para hacer estos dibujos y crear un archivo, a fin de preservar las pinturas de arena que se publicó en los libros *Sandpaintings of the Navajo Shooting Chant* (1937) y *Navajo Medicine Man* (1939). Hoy en día se hacen reproducciones de éstas con arena de colores pegada sobre láminas de madera que presentan alteraciones respecto a los diseños originales y que resultan, por lo tanto, inofensivas para el vendedor y el comprador.

Estas escrituras hacen evidente un vínculo con la imagen que la definen no sólo como un grupo de signos, sino también de relaciones. Serge Tisseron, en *Le bonheur dans l'image*, sugiere que en la imagen se establece un conjunto de relaciones donde el equilibrio de los poderes de envolvimiento y transformación es la clave de sus efectos sobre nosotros. En la imagen nos sentimos envueltos como si estuviéramos en un medio acuoso donde llegamos a sentir que los otros comparten la misma experiencia que nosotros. La transformación que provoca ésta no tiene un referente visual privilegiado. Es en el ritmo de manipulación de las operaciones psíquicas de envolvimiento que encontramos una huella. Las imágenes causan movimientos, asombran, nos orientan, nos motivan. De esta forma, la escritura, en tanto imagen, expresa tres vínculos: uno en el campo de la significación; otro sensorial-afectivo-motriz y otro más relacionado con el poder de la imagen para funcionar como recipiente de representaciones y afectos.

A partir de esta idea en la que se plantean nuestras relaciones psíquicas con las imágenes, es posible sugerir que una pintura de arena puede contener dentro de sí los

elementos positivos y negativos que permitirán al chamán restablecer la salud de su paciente. La relación con la escritura (la escritura como imagen) es psíquica, no necesariamente corresponde a la relación de ésta con los objetos a los que hace referencia. Es resultado de nuestras relaciones con la imagen el creer que ésta contiene lo que representa. Esta representación no necesariamente expresa una correspondencia entre la imagen y la realidad, sino entre la imagen y la forma en la que nos relacionamos con ella. El soporte, en este caso el suelo, es un espacio de descarga de las representaciones y excitaciones del chamán y del paciente. Esta forma de representación simbólica constituye un espacio contenedor donde a través del despliegue de metáforas será posible manipular el espacio real. El espacio escrito se transforma en un lugar de inmersión y de alejamiento, funda una mediación entre dos mundos. A mi modo de ver, en la pintura el paciente se siente envuelto, contenido en un espacio que, en su aparente inmovilidad, desencadena movimientos y huellas que lo transformarán.

1. 5. ¿La escritura puede expresar algo más que el sentido literal de las palabras?

La caligrafía rebasa, va más allá del sentido literal de lo escrito y convierte la sustancia gráfica no sólo en un medio de hacer visible el pensamiento sino también en un arte, donde se le da al trazo una fuente de expresión. La dependencia de la escritura respecto a la palabra contribuye a negar el carácter espacial esencial de la primera. El trazo representa por sí mismo una cualidad inherente de la escritura. Si se quisiera hacer una comparación con lo oral, el trazo podría equivaler a la dimensión física del habla, al tono o al timbre de

voz que revelan y aportan valores emotivos a las palabras del emisor, revelan parte de su carácter y sus intenciones.

Si se observa estas letras es posible que se experimente una sensación de rigidez en su configuración formal. Al parecer guardan entre sí un equilibrio lineal y uniforme. Nuestra escritura ha tendido, especialmente desde la invención de la imprenta en Occidente, a darle poca importancia a lo visual y a buscar la regularidad de la masa textual. O más bien a dar la mayor claridad al trazo o impresión para no opacar el sentido de las palabras, agilizar la lectura y no distraer con imágenes llamativas. Se le da a la letra un carácter mecánico. Pero no todas las culturas valoran de la misma forma la relación entre forma y contenido de lo escrito. Amr Helmy Ibrahim señala que la escritura árabe guarda una gran polivalencia fono-semántica. Por ejemplo, aunque gráficamente se pueden notar las vocales y la cantidad vocálica, en la mayoría de los textos impresos, excepto el Corán y los textos de la escuela primaria, no se señalan. Es muy raro que un periódico o una revista estén vocalizados:

Los deseos de reforma del sistema de escritura árabe no parecen ser en absoluto más democráticos o estar más preocupados por la transparencia de la lengua sino más obsesionados por una forma de racionalidad más o menos perturbada por una complejidad de lo vivo, y más precisamente por la del lenguaje y las lenguas, cuyo estudio muestra cada vez más que éstos evolucionan maravillosamente en la inestabilidad, entre una función de organización y comunicación que aseguran y una transparencia total que rechazan (Ibrahim, 1996: 291).

Al asumir que ninguna comunicación puede ser perfecta se libera al trazo del afán por conseguir la transparencia semántica. La necesidad de marcar, de crear una huella parece ser bastante antigua; muchísimo más aún que la invención de la escritura fonética. Si se añade a esta necesidad la importancia del canal visual, así como del táctil y olfativo, se

puede ver la importancia de estas dimensiones de la escritura. El empleo del trazo no está necesariamente relacionado con el lenguaje oral, el texto escrito es una imagen que guarda una relación variable con lo oral. En la caligrafía árabe la significación del texto no es lo más importante. La composición abstracta expresa por sí misma una concepción del mundo. En el arte caligráfico deben tomarse en cuenta: la composición o forma global, el equilibrio y desequilibrio sugeridos, el ritmo, el desciframiento del significado de lo escrito y el sentido subyacente –sugerido en la totalidad de la obra caligráfica. Para ser un calígrafo se requieren años de preparación. En cuanto a la técnica, es esencial tener un control de las calidades del trazo, del movimiento de la mano, de la forma de los caracteres –tamaño y ángulos. Además es necesario desarrollar una técnica respiratoria que permita una concordancia entre el aliento y la calidad del trazado. Así, la tensión y el relajamiento de los movimientos de la mano dan al calígrafo seguridad y habilidad en el trazo. Es importante tener un amplio conocimiento y control de la técnica, pero para ser un artista hay que tener inventiva a fin de desarrollar un estilo propio. A partir de la concentración, que exige un vacío visual y sonoro, el artista logra liberar una tensión interior en la que aflora su propia expresión.

La caligrafía árabe guarda con la religión y la mística una relación muy estrecha. Escribir el Corán o los 99 nombres divinos es un acto piadoso que requiere de una purificación previa. Marthe Bernus-Taylor (Bernus-Taylor, 1997: 112-119) explica que los motivos foliados en el Corán aluden posiblemente a la imagen coránica de la Palabra simbolizada por un árbol de raíces sólidas. Los soportes varían desde pergamino y papel, hasta azulejos, espejos, cristales, amuletos y piedras. La obra caligráfica puede contener únicamente una letra o una sílaba. El texto escrito es un pictograma que transforma la

palabra en pájaro, león, paisajes, minarettes. Así la escritura reinventa en cada trazo su vínculo con el mundo y su origen. Un mismo texto tiene una infinidad de representaciones y expresiones. En la cultura árabe la escritura es un símbolo de lo sagrado; tiene fines religiosos, místicos, mágicos, adivinatorios, astronómico-astrológicos y medicinales. Aunque desde un punto de vista religioso la escritura proviene del Verbo, no hay un dualismo entre palabra y escritura. La ciencia de las letras establece, por medio de la hermenéutica, un vínculo entre las relaciones existentes en el universo y las letras. El conocimiento de esta ciencia tiene fines místicos, es una forma de crear un lazo entre Dios y el hombre. Las posibilidades generadoras y creadoras de la palabra se encuentran concentradas en las letras, que no son otra cosa que la manifestación de lo divino. Esta ciencia, que incluye el trabajo caligráfico, busca la experiencia mística, por lo que su conocimiento es a fin de cuentas individual y se mantiene oculto para los no iniciados.

Anwar Dil,⁶ calígrafo hindú, ha dado a su arte una sensibilidad contemporánea. Alejado de un solo credo religioso, retoma la tradición caligráfica de varias culturas para sintetizarlas en su propia obra. Sus caligrafías y pinturas abstractas gozan de gran reconocimiento en el mundo. En ellas sólo usa blanco y negro, retoma tradiciones caligráficas como son la japonesa, china, árabe, tai y maya. La caligrafía es para Anwar Dil una forma de descubrir la unidad cósmica en la diversidad y la simplicidad y elegancia inherente en el universo, a través de la oposición básica entre el blanco y el negro:

The simple act of dividing a circle or a rectangle with a straight or curved line has the potential to create spatial forms that have beautiful and mysterious relationships with one another, as well as with the original form. Inspired by creative impulse associated with the sound, the meaning or the graphic form

⁶ Anwar Dil es profesor de ciencias del lenguaje y comunicación en United States International University, San Diego; autor y editor de más de 13 libros, entre ellos, *Humans in Universe* (1983), co-escrito con Buckminster Fuller.

of a word, the mind of calligraphic artist, working with simple forms, starts its artistic exploration.⁷

La caligrafía se produce por el gesto de inscripción, los trazos indican movimientos del pensamiento, por lo que no puede ser reducida a la significación de los signos inscritos. Esto nos lleva a tomar en cuenta las posibilidades de la mano como medio de simbolización de experiencias psíquicas que no son elaboradas según el lenguaje verbal. Tisseron propone que al realizar un trazo se da una simbolización en acto donde el gesto de la mano permite la apropiación, en un tiempo y un espacio, de impresiones sensoriales difusas. El espacio de inscripción se vuelve un lugar de recepción y de transformación de los trazos que reproducen los diferentes tipos de excitación corporal o psíquica. Se abre la posibilidad de representación en un movimiento que deja una huella. Esta forma de simbolización en acto puede darse sin la presencia del signo y ocurrir de forma paralela en el proceso de escritura. La expresión escrita requiere de una forma contenedora en la que el pensamiento, las intuiciones, los estímulos y percepciones puedan ser proyectados sobre el soporte y después devueltos al interior del que escribe o del receptor. Las intuiciones de aquel que escribe deben ser poco a poco integradas en un conjunto. Esta conjunción representa un pasaje entre una profundidad y una superficie. La superficie de escritura no es estática, es su cuerpo. Es dinámica en la medida en que es el receptáculo de todos los procesos que constituyen la obra. Cuando dejamos de prestar atención únicamente al significado de la palabra, el ojo se dilata. La letra se transforma en un teatro donde se ponen en escena los

⁷ “El sencillo acto de dividir un círculo o rectángulo, con una línea recta o curva, tiene el potencial de crear formas espaciales que guardan entre sí relaciones hermosas y misteriosas, así como con la forma original. La mente del calígrafo, trabajando con formas sencillas, empieza su exploración artística inspirada por un impulso creativo asociado con el sonido, el significado o la forma gráfica de una palabra” (Dil, 1990: 4).

trazos que expresan deseos. El individuo está contenido en la imagen, que funciona como un recipiente de representaciones y afectos.

1. 6. ¿En nuestra cultura existen otras formas de escritura?

El texto escrito es un entramado en el que el ser humano construye sus conocimientos y elabora una imagen de sí y del mundo. Es la marca de una configuración mental que se organiza de una infinidad de maneras. En la cultura occidental, la organización espacial del texto presenta varias modalidades. Una novela, por ejemplo, suele tener una lectura lineal. Si el texto es aprehendido como una entidad visual puede escenificar lo escrito de distintas formas y con un orden de lectura variable. Así, una lógica espacial acompaña la lógica temporal del discurso en la puesta en página de un periódico. El texto se convierte en un especie de mosaico donde el lector decide dónde fijará su atención. Por otro lado, la “navegación” en la Red implica otra textualidad y procura una experiencia distinta a la de un libro o de un periódico.

El tipo de texto de la Red que Christian Vandendorpe, en *Du papyrus à l'hypertexte: essai sur les mutations du texte et de la lecture*, denomina “hipertexto” está caracterizado por las discontinuidad y por la libertad del lector para hacer elecciones constantemente que le permiten navegar de un lado a otro a través de “vínculos”. Aunque todavía esté marcado por la lectura lineal del texto y la puesta en un espacio que simula una hoja de papel, en el hipertexto se reagrupan diversos puntos de vista, varios autores. No hay una disposición cronológica, ni alfabética o histórica. No hay un orden establecido de

lectura, existe un agrupamiento en función de la temática abordada (Vandendorpe, 1999: 10).

Vandendorpe califica de “tabular” a la lectura de un hipertexto. En el mismo libro y en la lectura de la página es posible realizar una lectura tabular donde el texto, más que un hilo (por la disposición continua de las líneas), se vuelve una superficie. Los índices, los títulos y la paginación permiten escapar de esta linealidad del texto. Gracias a ellos podemos ubicar ciertos temas en un libro sin tener que leerlo todo. Por su parte, la Red tiene una estructura de bloques de texto donde uno puede elegir dónde posar la vista. Aunque la lectura de las palabras sigue siendo lineal, la estructura del hipertexto ya no lo es, ni tampoco las señales que ayudan y guían la navegación. No existe una secuencia única, sino diversos recorridos de lectura.

En un libro el texto se vuelve invariable, estable y autónomo. El hipertexto no tiene límites aparentes, un principio y un final, más que los que elija darle el lector. Así, el hipertexto es efímero, móvil y episódico. El hipertexto es menos estable, pero gana en fluidez. Pierde su calidad material y se vuelve efímero e inasible. El lector se apropia del hipertexto y decide las relaciones de lectura entre las diferentes partes. Además, con las herramientas de edición que ofrecen las computadoras, la parte visual del texto y la dimensión icónica están en vías de expansión. Los signos visibles se vuelven legibles. El escritor-digital puede crear textos-objeto. Se puede escribir con palabras y con imágenes para hacer películas. El usuario ya no sólo es receptor de la imagen, sino también puede controlar el desarrollo de los componentes de una secuencia y manipularlos. Todos estos elementos implican nuevas convenciones de escritura y de lectura, lo que da una mayor variedad de recursos para el juego artístico. Imágenes y palabras se combinan en el

hipertexto de forma que cada elemento funciona de acuerdo con sus posibilidades y con las necesidades del escritor para crear un espacio híbrido.

Ivan Illich, en “Un alegato a favor de la investigación de la cultura escrita lega”, escribe:

Comencé a reflexionar sobre el surgimiento de un nuevo espacio mental cuyos axiomas generadores no se basan ya en la codificación de sonidos del habla a través de la notación alfabética, sino en la capacidad de almacenar y manipular “información” en bits binarios. Esto último no parece encajar en el espacio de la cultura escrita (estos nuevos conceptos), dentro de la cual se formó originariamente la pedagogía (Illich, 1995: 65).

La escritura se está transformando y está lejos de desaparecer. Posiblemente se esté aproximando más a un lenguaje visual o formal que a la reproducción del habla; no hay que olvidar que la escritura está también determinada por las tecnologías que la apoyan. Tal vez esta transformación represente para algunos una traición a la notación alfabética y sus formas discursivas, analíticas y pedagógicas. Las características del hipertexto, señaladas anteriormente, han permitido articular conocimientos y experiencias en un nuevo espacio de escritura. Esto ha supuesto el desarrollo de formas particulares de configuración textual a través de los medios tecnológicos correspondientes, donde los elementos visuales y los verbales se entremezclan. Asimismo, conlleva cambios en las formas de transmitir el saber y en las propias manifestaciones poéticas.

Escribir una palabra detrás de otra en las páginas de un libro no es la única alternativa de escritura literaria. La poesía visual implica un cambio de código donde la imagen adquiere una mayor importancia. En ella se exploran nuevas formas de expresión donde la yuxtaposición de elementos y la síntesis son factores esenciales. Felipe Muriel Durán señala que, “para expresar su mundo, el poeta de hoy dispone de muchos lenguajes, además del estrictamente literario. Se trataría, en consecuencia, de conocer las posibilidades que los nuevos soportes ofrecen y de dotarlos de validez artística” (Muriel, 2000: 9).

La poesía visual contemporánea en Occidente tiene una larga historia que abarca las miniaturas medievales, los caligramas, los emblemas y artificios diagramáticos, como los laberintos de Giordano Bruno y de Ramón Lull, que florecieron durante el Renacimiento. El desarrollo de la industria gráfica en el siglo XIX facilitó la difusión de la imagen. Las vanguardias en el siglo XX reivindicaron el valor poético del significante, es decir, “la expansión plástica de la palabra” (Muriel, 2000: 247). *Un coup de dés* de Mallarmé reafirma la coexistencia de las letras en tanto palabras y cúmulos visuales donde se hacen visibles los pensamientos. En la poesía visual contemporánea, la imagen y el significado de las palabras sirven para leer o sugerir ideas y sensaciones. Lo poético está conformado por palabras, imágenes y objetos a un mismo tiempo. Se requiere de un lector dispuesto a poner en juego una gama más amplia de elementos que le permitan descifrar el sentido de esta forma de escritura. En el poema-objeto, los objetos se prestan para configurar un enigma visual, alejados de sus usos prácticos y articulados en una escritura que se funda en recursos asociativos, en la descontextualización y en la experimentación. Uno de los caminos de la expresión poética en la actualidad se dirige hacia la hibridación de los medios verbales y visuales. Los objetos codificados de una forma singular entablan entre sí relaciones del orden de la metáfora y de la metonimia. No se busca desaparecer las palabras de la obra sino ponerlas en escena junto a las cosas.

El tercer y cuarto capítulos estarán dedicados a la poesía visual por lo que en éste no se profundizará más en ella. Sin embargo, es importante tener en cuenta cómo las huellas de las palabras se entrelazan con las de los objetos configurando una forma peculiar de escritura en el Occidente del siglo XXI.

1. 7. La huella de la escritura

¿Cómo concebir movimiento y cambio en algo que parece muerto? La plasticidad de la escritura radica en que puede reflejar la vivacidad de la pintura así como la movilidad de los sonidos, y ambas partes no pueden estar formalmente separadas. Ninguna escritura es estática, es el producto de encuentro de acciones, no está aislada, es como la fotografía de un instante del que hay que descifrar algo que está en movimiento. Cuando uno escribe está transfiriendo su fuerza a lo escrito.

La escritura pone en relación elementos codificados a fin de producir un sentido. Es una puesta en juego en el espacio que permite la lectura. El trazo o la huella de la escritura como un mero gesto no es una forma residual y parasitaria, sino una condición esencial de su eficacia creativa. Existen sistemas de huellas o trazos codificados independientes de la referencia lingüística, como es la notación musical, las pictografías y la representación matemática. La escritura supone la instauración de un orden en un espacio donde los elementos se unen, acomodan y acercan a partir de sustituciones, identidades, semejanzas, analogías, desplazamientos y contactos.

Entre lo informe del reino del pensamiento y de los afectos y la forma visible de la escritura gráfica se encuentra el símbolo que tiene, según Ricœur (2001), dos dimensiones: una lingüística (es decir la significación) y otra no lingüística (donde el símbolo se refiere a algo más allá de las palabras). Es posible explorar los elementos de la escritura que no tienen propiedades lingüísticas y que apuntan a sus raíces, a la relación con el cosmos, a la magia, al poder y a la imagen. El mito y el ritual expresan esta otra dimensión del símbolo: el poder, la eficacia y la fuerza que se manifiestan en las correspondencias existentes entre

los elementos del cosmos. El símbolo, según Ricoeur, funciona como un excedente de sentido que articula y conceptualiza la realidad desatando una tensión entre “fuerza y sentido, pulsión y discurso, energética y semántica” (Ricoeur, 2001: 72).

La escritura no se reduce a la significación lingüística de los signos escritos. Los tipos de escrituras y la diversidad de sus usos permiten vislumbrar una definición más amplia. Cuando uno piensa en las escrituras es indispensable tomar en cuenta los siguientes elementos como parte fundamental de su eficacia poética y comunicativa:

1. Las posibilidades de la mano o de los instrumentos para crear las huellas que constituyen un medio de simbolización de experiencias psíquicas que no pueden ser elaboradas por medio del lenguaje verbal. La caligrafía árabe sirvió de ejemplo para exponer esta idea. Barthes escribió: “Soy artista, no porque represente un objeto sino sobre todo porque en la escritura mi cuerpo goza al hacer los trazos e incisiones, al marcar una superficie virgen (siendo lo virgen lo infinitamente posible)” (Barthes, 1998: 205).

2. La escritura es una forma de vincularse con el espacio y el tiempo. No todas las culturas expresan estas relaciones de la misma forma, a veces se valora más la durabilidad y otras lo efímero, el instante. Si los tuareg siguen haciendo uso de su escritura es por que en ella encuentran otros valores que los de la permanencia e inmovilidad. Estos textos conducen a una percepción más táctil e inmediata, a una práctica de lo intuitivo. Producir un signo escrito perdurable no es el único fin, y el mero acto de inscripción proyecta nuestro gesto en un viaje donde nuestra mente no puede quedar encerrada en un solo significado.

3. La escritura, como imagen, es mediadora entre la ausencia y la presencia. Tiene un poder de evocación emotivo, motriz y visceral, y otro de contención, donde el sujeto se

siente contenido y ligado a ella, como es el caso de las pinturas de arena de los navajos. Las pictografías se acercan a una representación figurativa, simbólica, sugestiva, metafórica y estilizada. Se refieren al pensamiento, al sentimiento, a la intención. A veces los trazos son menos pensamientos que deseos y movimientos psíquicos que experimenta el que escribe. Son actividades esenciales a través de las cuales el escriba invierte psíquicamente el soporte de inscripción con la posibilidad de recibir huellas y de participar en la transformación de los sujetos. El movimiento de inscripción convierte instantáneamente la excitación en imágenes sensorio-motrices expresadas a través del movimiento gráfico. Esto sucede de forma paralela a la puesta en forma de las representaciones simbólicas que configuran el universo de los afectos.

4. Las escrituras como sistemas notacionales y codificados que presentan en mayor o menor medida “propiedades analíticas, discrecionalidad, número finito, poder de combinación” (Ricoeur, 2001: 54). Brotherston las define como procesos de codificación en “formas resistentes al tiempo, codificadas y poéticas, situadas en el polo opuesto de las ‘normas’ lingüísticas de Saussure y que se prestan con gran facilidad a la analogía con el sistema del lenguaje visual” (Brotherston, 1997: 72). Así como el universo se ordena, nuestra mente también lo hace, y la escritura es una forma de realizar esta cosmología mental. Con ella se trazan líneas, se revelan significados, se manifiestan interrelaciones, que sin embargo siempre estarán disueltos en el vacío.

5. No todas las escrituras han optado por notar la lengua y por permanecer en el tiempo. Unas se acercan más al contacto de la imagen, otras al de las operaciones mentales o de los sonidos puros, otras buscan un efecto lúdico o ritual. Debido a esta gran diversidad es evidente que la escritura no es la transcripción de una lengua, sino de una organización de la experiencia y de los afectos que funciona gracias a la sustitución y a la implantación

de huellas que se articulan en un sistema codificado que se diversifica según una geografía, una cultura, un tiempo, una metafísica y las tecnologías que la apoyan. La variedad de escrituras gráficas nos ayuda a comprenderlas como sistemas híbridos que funcionan entre la imagen y los sonidos.

Aunque en la cultura occidental la escritura se ha reconocido como la reproducción gráfica y durable de la palabra, las expresiones del arte contemporáneo actual y el desarrollo de nuevas tecnologías han permitido replantear estas nociones desde nuestra propia identidad cultural. Los caminos de nuestra escritura se han reencontrado con imágenes que no representan palabras. Posiblemente, al dirigir la mirada hacia otras culturas, se logre extender sobre ellas nuestras nociones de civilización, de arte y ,desde luego, de escritura. La poesía visual en la cultura occidental cuenta con una larga tradición y en la actualidad, gracias a la diversidad de los medios de comunicación, ha encontrado un espacio donde florecer. Con el afán de demostrar su valor y de encontrar en el campo de lo literario un espacio de estudio destinado a ella, el tercer y cuarto capítulos le estará dedicados.

2. LA RUTA COMO ESCRITURA



1. Philippe Pache. *Vagues pensées*

Te acariciaba, mar, en mi desvelo;
te soñaba en mi sueño, inesperado,
te aspiraba en la sombra recatado;
te oía en el silencio de mi duelo.

Xavier Villaurrutia
“Mar”, *Nostalgia de la muerte*

Trazar un camino que nos sirva de pasaje en nuestro andar. Observamos, sentimos, intuimos, percibimos, pensamos, deseamos: trazamos. Relacionamos e imprimimos lo que se ha marcado en nosotros. Instauramos relaciones a distancia como las que descubrimos entre el sol y la hierba, la tierra y el agua. Entre nosotros y la muerte. Tememos y sentimos nuestra soledad, el vacío en el que se pierden nuestros gritos: construimos una historia de añoranza, de comunión. Quizás al principio el ser humano no se expresó con palabras o imágenes, figuras ya más elaboradas. Habría que pensar en algo más sencillo: en la posibilidad de que estén compactados nuestros lenguajes en un gesto común a todos, en la búsqueda de la satisfacción de un deseo, de una necesidad: el trazado de un camino, de una

línea. Sin el rastro de huellas que nos muestran una presa, una presencia que ya está representada, diferida, seríamos incapaces de saber que nos dirigimos hacia lo que deseamos o tememos; tampoco podríamos volver sobre nuestros pasos, trazos que rompen el espacio.

Reconocer la ruta⁸ –el trazado, el camino– como escritura implica una reflexión sobre la naturaleza del lenguaje, el juego entre la presencia y la ausencia, la relación entre imagen visual y palabra y, finalmente, sobre la idea de texto literario. A partir de las reflexiones que hace Jacques Derrida en *De la gramatología* a propósito de la noción occidental de escritura, se buscará definir la escritura gráfica por sí misma y no con relación al habla. Es importante hacer notar que la teoría propuesta en esa obra comprende la escritura en un sentido general, más amplio. Es un movimiento articulado que posibilita el juego simbólico. En esta investigación dicha teoría se limitará únicamente a la representación gráfica a fin de aplicarla al análisis de textos poéticos construidos con palabras y con otros lenguajes visuales. A lo largo de este capítulo serán desarrollados los siguientes puntos:

1. El origen metafórico del lenguaje.
2. La pasión y las necesidades que llevaron a escribir al ser humano.
3. La escritura liberada del habla.
4. La sustitución y la diferencia⁹ que articulan el sentido.

⁸ Jacques Derrida propone esta idea cuando hace una crítica a las observaciones que hace Claude Lévi-Strauss en *La vie familiale et sociales des Indiens Nambikwara* (1948) acerca del salvajismo de esta tribu amazónica que, al parecer, no tiene ningún conocimiento de la escritura. El territorio de los nambikwara está atravesado por una línea, un trazado, apenas discernible en la maleza. Al respecto Derrida invita a meditar sobre la posibilidad de identificar el trazado caminero como escritura (Derrida, 2003: 141).

⁹ La fuerza dinámica del lenguaje es la *différance*. La cursiva en diferencia no es un error tipográfico. Derrida utiliza el término *différance*, en francés, para marcar una diferencia gráfica respecto a *différence*. En español

5. Imagen visual y/o palabra.
6. Las huellas visibles de la escritura.
7. La aplicación de la idea de escritura, en su sentido más amplio, en el análisis de textos.

2. 1. La naturaleza metafórica del lenguaje

El lenguaje supone una relación entre el mundo, los seres humanos y la forma en que se articula y recrea la experiencia. Una relación unívoca y estable entre sonido y significado, entre todas las cosas y sus nombres no parece haber existido nunca. Esta concepción es expresada en el mito de un lenguaje sagrado inventado por Adán gracias al don que le otorgó Dios para dar a las cosas el nombre original que les correspondía de acuerdo con su propia naturaleza. Al relato bíblico sobre la dispersión de esta lengua común, sobreviene la idea de un lenguaje convencional que busca imitar, de la forma más fiel posible, a la naturaleza. Así, entre las cosas y el signo está la presencia del significado en la mente donde se busca establecer una correspondencia entre lo lingüístico y lo real. Al respecto de estas concepciones del lenguaje, Derrida precisa: “En cada caso, el escribiente está inscripto en un sistema textual determinado. Aun cuando nunca hay un significado puro, hay relaciones diferentes en cuanto a lo que del significante *se da* como estrato irreductible de significado” (Derrida, 2003: 204). Por lo pronto no se busca profundizar hasta qué punto el lenguaje es reflejo de la realidad o un organizador de nuestra percepción de ésta. El objetivo consiste en desarrollar una reflexión teórica acerca de la naturaleza metafórica del

se traduce como *diferancia* o *diferencia*. Prefiero utilizar la segunda opción pues corresponde a una marca gráfica que no altera el sonido de la palabra. Este término será explicado más adelante.

lenguaje, para así identificar en este principio el papel activo de la escritura –considerada en una acepción más amplia que la de representación gráfica de la palabra.

El lenguaje puede comprenderse como una construcción, un orden-desorden instaurado por el ser humano. ¿Para qué? Posiblemente para satisfacer sus deseos y necesidades –como veremos más adelante–, para compensar la ausencia, lo efímero e inabarcable, para comprender, comunicar. Este término incluye códigos visuales, sonoros (no necesariamente fonéticos) y gestuales, entre sus expresiones. Gracias a la alusión metafórica el ser humano puede señalar más allá de lo que se encuentra al alcance de la mano o en la intención del grito. Ahora bien, los procesos implícitos en la metáfora configuran la naturaleza irreductible del lenguaje como escritura.¹⁰ Ella se encarga de hacer pasar una cosa por otra para crear nuevas formas de articular la realidad. En este sentido, desde el principio y siempre, el lenguaje ha sido figurado. Por medio de huellas constituimos símbolos y restituimos la presencia de lo otro, de lo que ya no podemos ver, oír, tocar o sentir. Entre la ausencia y la presencia está el medio, que es también la mediación. La escritura viene a suplir la desaparición de la presencia natural, abre el camino al lenguaje y al sentido, donde a lo largo del tiempo y del espacio se han trazado nuestros conceptos. Por medio del lenguaje intentamos apoderarnos de la presencia, ya inexistente desde el momento en que deseamos o necesitamos restituirla por medio de una marca.

¹⁰ Paul Ricoeur define la metáfora como “el resultado de la tensión entre dos términos en una interpretación metafórica” (Ricoeur, 2001: 63). Dos interpretaciones opuestas: una literal y una contradicción significativa (metafórica). La metáfora reúne cosas que no van juntas y crea una nueva relación de sentido. Ricoeur sitúa la metáfora en el discurso lingüístico. En el caso de esta investigación, la acción metafórica se extenderá al lenguaje en general y no sólo al habla. A cualquier medio en el que se pueda comunicar un mensaje. A pesar de que Ricoeur señala esta restricción, algunas de sus reflexiones acerca de la metáfora pueden aplicarse a la escritura. Gracias a la metáfora se originan nuevas posibilidades para articular la realidad a través de la asimilación de una cosa a otra, a fin de establecer una correspondencia sin fin entre varios elementos.

En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Jean-Jacques Rousseau escribe que, aunque el origen de la lengua es figurado, sólo por medio de la razón el ser humano encontrará el verdadero significado de las palabras. Explica cómo el lenguaje figurado fue el primero en nacer, producto de las pasiones que provocaron el acercamiento de los seres humanos entre sí:

Como los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron los tropos. El lenguaje figurado fue el primero en nacer, el sentido propio fue encontrado al último. Sólo se llamó a las cosas por su verdadero nombre cuando se le vio bajo su verdadera forma (Rousseau, 1984: 19).

Según Rousseau, la primera palabra fue fruto de la pasión y estaba lejos de la verdad. El primer lenguaje respondía a una imagen ilusoria ofrecida por la pasión, así las primeras expresiones del ser humano fueron tropos. Después, cuando se dio cuenta de su error y fue capaz de dar a las cosas su verdadero nombre, denominó metafórico a este uso del lenguaje y sólo lo utilizó para referirse a las pasiones que lo habían producido. El ser humano primero pensó y luego razonó. El habla, en un principio metafórica y apasionada, debió tender a la imitación, donde es preciso que una especie de discurso remplace la voz de la naturaleza. Los sonidos por sí mismos son capaces de poco, como simples objetos de los sentidos, en cambio, como signos y representaciones dicen mucho más. El sueño de Rousseau parece ser un lenguaje (como habla) tan natural y transparente que sea capaz de reflejar de forma clara y verdadera las cosas y sus relaciones.

La tensión metafórica en el discurso lingüístico lleva implícita la relación entre sentido literal y figurado. Así el segundo suele verse como algo artificial o decorativo que se deriva del primero. Paul DeMan, en el capítulo “Retórica de tropos” de *Alegorías de la*

lectura, hace un estudio de la obra de Nietzsche donde analiza la relación entre literatura y su teoría de la retórica:

La dependencia de la elocuencia respecto de la figura es tan sólo una consecuencia de una observación fundamental: los tropos no son entendidos estéticamente, como ornamento, ni tampoco semánticamente como significado figurado derivado de una denominación literal, propia. Más bien sucede todo lo contrario. El tropo no es una forma derivada, marginal o aberrante del lenguaje, sino que es el paradigma lingüístico por excelencia. La estructura figurativa no es un modo lingüístico entre otros, sino que caracteriza el lenguaje como tal (DeMan, 1990: 128).

Dentro de la oposición espacial entre el mundo exterior y el interior, es posible suponer que el mundo externo, objetivo, determina el acontecimiento interno. La causa externa produce un efecto interno. El mundo exterior determina la naturaleza del lenguaje, pero si se piensa que los tropos constituyen su estructura, éste puede ser reconocido como el medio dentro del cual tiene lugar el juego de inversiones donde se establecen las oposiciones entre realidad y lenguaje, exterior e interior. Lo que hizo posible la articulación metafórica del lenguaje se debe en gran parte a la naturaleza, pero al mismo tiempo, ésta sólo se produjo en el interior del ser humano. La causa exterior es también efecto de un efecto, la causa interior. La percepción de la realidad es producto de nuestro interior. Esta relación y la prioridad de una forma sobre la otra no formarán parte de esta discusión, pues ninguna puede ser eliminada de la esencia del lenguaje. En cambio, lo que resulta pertinente descubrir en la acción constituyente de la metáfora en el mismo es la marca de la escritura. Ésta es la mediación entre el exterior y el interior, es un pasaje. El afuera afecta la constitución del adentro mientras éste difiere y recrea en su articulación al afuera. La construcción de “la verdad” parece estar enraizada en este intermedio:

“¿Qué es la verdad?”, pregunta Nietzsche, y responde: “Un ejército de metáforas, metonimias y antropomorfismos, en pocas palabras, una suma de relaciones humanas que han sido sublimadas poética y retóricamente, traspuestas y embellecidas hasta que, al cabo de un uso largo y repetido, un pueblo las considera como sólidas, canónicas e inevitables. Las verdades son ilusiones cuya naturaleza ilusoria ha sido olvidada, metáforas que han sido abandonadas y que han perdido su impronta original y que ahora actúan como simple metal, ya no como monedas” (DeMan, 1990:134).

Ernest Fenollosa escribió un ensayo sobre el carácter poético de la escritura china. Aunque el tema central de esta obra sea la escritura y la poesía china es posible leer en ella reflexiones acerca de la poesía visual y del lenguaje. Para Fenollosa la naturaleza metafórica del mismo se manifiesta de forma visible en los caracteres chinos, donde el significado se centra en torno al símbolo gráfico. Las palabras representadas en ellos proyectan imágenes que a lo largo de milenios han ido acumulando tantos significados hasta volverse, a decir de este autor, casi conscientemente luminosas. El impulso creativo y los procesos de esta escritura se hacen visibles en los caracteres donde la etimología de una palabra se hace en muchos casos evidente a la vista. ¿De qué forma expone sus ideas sobre la naturaleza metafórica del lenguaje a partir de una reflexión sobre el carácter poético de la escritura china?

Nuestros antepasados convirtieron la acumulación de metáforas en estructuras de lenguaje y en sistemas de pensamiento. Las lenguas hoy en día son delgadas y frías porque cada vez pensamos menos en ellas. Estamos forzados, debido a la precisión y a la verdad, a reducir cada palabra a su mínima expresión de significado (Fenollosa, 1977: 53).

La metáfora¹¹ constituye la estructura del lenguaje en capas geológicas que con el paso del tiempo van quedando ocultas. La lengua, al ser reconocida como transmisora de informaciones precisas y significados utilitarios, descuida las resonancias metafóricas. Así, por un lado, con la lengua se busca transmitir significados precisos que expliquen la naturaleza del mundo –como es el caso de Rousseau– y que se oponen al sentido figurado; y por otro lado, es precisamente gracias a la metáfora que el habla y todo lenguaje encuentra su impulso creativo y estructura sus conocimientos.

El aspecto plástico y maleable de la lengua desaparece ante la idea de que los significados son inmutables, de que las palabras son estáticas, cuando todo, incluido el lenguaje y la naturaleza misma, son una transferencia de fuerzas, son dinámicos. En ocasiones lo que vemos son los puntos de encuentro de acciones retenidos en huellas (en una escritura fonética por ejemplo), pero eso no significa que estén inmóviles, que carezcan de fuerza. La escritura, aunque parezca estática, se mueve. Fenollosa sugiere que hasta las cualidades más abstractas se derivan de una acción y señala que los estudios etimológicos revelan que incluso las raíces que parecen más abstractas provienen de hechos directos, de la observación de las relaciones que se dan en la naturaleza.

Para Fenollosa el procedimiento de la metáfora, definido como “el empleo de imágenes materiales para sugerir imágenes inmateriales” (Fenollosa, 1977: 50), ha configurado un entramado de sugerencias y afinidades existentes en la naturaleza. No da una explicación acerca de la forma en que este origen común se dispersó hasta dar lugar a

¹¹ Fenollosa utiliza el término “metáfora” para referirse a la forma en la que el ser humano ha estructurado el lenguaje a partir de imágenes materiales que sugieren las relaciones existentes en la naturaleza que percibe. Estas metáforas no sólo han constituido el lenguaje verbal, también se revelan en los ideogramas de forma visual. Es precisamente en el carácter metafórico del lenguaje donde radica su impulso creativo.

una variedad de formas de pensamiento y de lenguajes. Él traza el camino inverso, donde el sentido frío y literal de las palabras puede volver a encontrar su origen vital en la metáfora:

La labor principal del literato al tratar con el lenguaje, y especialmente de los poetas, consiste en rastrear las viejas líneas de avance hasta su origen. Debe hacer esto para mantener a sus palabras enriquecidas con todas sus sutiles resonancias de significado. Las metáforas originales son como una especie de fondo luminoso que dan color y vitalidad, aproximándolas a la concreción de los procesos naturales (Fenollosa, 1977: 51).

Ya sea que la metáfora nos permita recordar que nuestro lenguaje está fundado a semejanza de las relaciones manifiestas en la naturaleza o que haya dado lugar a una estratificación de capas que estructuran y ordenan la forma en la que los hombres aprehenden el mundo en la vida cotidiana, es posible pensar en las dos rutas, sin que una se oponga a la otra. De cualquier forma la metáfora se revela como el procedimiento que escribe en el lenguaje. Por medio del trazo el escribiente está a punto de tocar lo otro y, sin embargo, nunca lo alcanzará, puesto que está ya diferido en el espacio. Ese otro ha sufrido una metamorfosis y al ser trastocado ha recibido una vida propia, con una cierta independencia de la realidad.

2. 2. Las pasiones que hicieron escribir al ser humano

La escritura, que al parecer debería fijar la lengua, es precisamente lo que la altera; no cambia las palabras, sino el genio mismo de la lengua; reemplaza la exactitud por la expresión. Uno comunica sus sentimientos cuando habla, y sus ideas cuando escribe (Rousseau, 1984: 29).

Rousseau se refiere a la escritura como suplemento del habla. Señala que aunque su papel es fijarla, altera la lengua remplazando la exactitud por la expresión. La escritura muerta e inanimada está desprovista de la fuerza del habla. Aunque su posición respecto a la escritura no apoya el sentido que se le pretende infundir en esta investigación y puede incluso ser criticada desde el punto de vista de su etnocentrismo y de su postura fonocentrista que reconoce en el habla la única forma de comunicación que lleva al ser humano al progreso, resulta provechoso leer su teoría sobre el origen de las lenguas. En el ensayo citado anteriormente, Rousseau se pregunta ¿qué es lo que llevó a hablar al humano?

Existen dos medios sensibles a través de los cuales el ser humano puede expresar sus deseos y necesidades: el movimiento y la voz. La vista y el oído son los órganos pasivos del lenguaje entre hombres dispersos. Lo percibido por la vista, si se compara con la audición, requiere menos convención, llama más la atención y comunica más en menos tiempo: “Se habla mejor a los ojos que a los oídos” (Rousseau, 1984: 14). También señala que estos signos muestran y no hablan. Aunque los signos visibles vuelven más exacta la imitación, el interés se excita mejor mediante los sonidos. La lengua como sistema de convenciones es lo que distingue al humano de los animales y es el medio que lo conduce al progreso.

¿Cómo se despertó en el ser humano la facultad de comunicarse por medio de códigos? Desde el inicio plantea la primera dicotomía entre imagen visual y sonido. Las necesidades produjeron los gestos y las pasiones, voces. Las necesidades causaron la dispersión de los humanos, quienes se alejaron para protegerse los unos de los otros,

mientras que las pasiones los aproximaron. Para comunicar sus necesidades básicas el humano no tenía que hablar, podía hacerlo por medio de gestos o de señales. Pero para expresar sus pasiones las voces se convirtieron en su instrumento por excelencia. Este deseo de comunicarlas suponía la identificación con el otro. Así Rousseau establece en la piedad la raíz de la afección social. Ésta nos permite imaginar al otro e identificarnos con su sufrimiento: “El que no imagina nada, sólo se siente a sí mismo; se encuentra solo en medio del género humano” (Rousseau, 1984: 41). Esta idea es muy interesante en el sentido de que reconoce en la imaginación el origen interno del lenguaje.¹² Es la que abre la posibilidad de identificarnos con lo otro; es fuente de comunión y de separación al mismo tiempo. Es el germen del que brotó toda escritura.

Para Rousseau el progreso sólo es positivo si busca la imitación de la naturaleza. La finalidad del discurso es reproducir la voz de la naturaleza y suscitar impresiones que nos acerquen a ella. De esta forma, el valor de los sonidos o de los colores radica en su poder de representación y no en su calidad de objetos percibidos por los sentidos. Pero marca una diferencia: sólo los sonidos despiertan impresiones más fuertes. Rousseau afirma que mientras más antigua es una lengua también es más apasionada, lo que se percibe en una mayor cantidad de acentos y cantidades.

A propósito de la escritura señala que ésta no necesariamente debe representar al habla y describe tres formas de escritura: 1) la que pinta objetos directamente, como la de los antiguos mexicanos, o por medio de figuras alegóricas, como la de los egipcios; 2) la que pinta palabras: representa palabras o proposiciones por medios convencionales como la china, es propia de pueblos salvajes y bárbaros; 3) la que analiza la palabra: descompone el

¹² Con lenguaje no sólo nos referimos al habla sino a otros modos de representación como son los gestos, los medios visuales.

habla en vocales, sílabas o consonantes; esta escritura caracteriza a los que él denomina pueblos “civilizados”. Aunque contempla la existencia de otras escrituras, las descalifica debido a que se realizan por medio de imágenes, condición que reduce su fuerza expresiva. En el posterior desarrollo de su ensayo, Rousseau sólo tomará en cuenta la escritura fonética, que recurre a la voz y es propia de los pueblos “civilizados”.

Como se ha visto, la imaginación es el motor que da origen al lenguaje, puesto que excita el sentimiento de la pasión. Según Rousseau, la pasión natural es la piedad, mientras que la pasión amorosa por una persona determinada es un suplemento moral que desplaza a la fuerza original de la pasión. La imaginación conjura una presencia a través de la representación, de una imagen que al mismo tiempo no es nada. El mismo representante es la marca de su ausencia. Para Rousseau la imaginación es benéfica y maléfica a la vez. Por un lado, se despierta esta facultad virtual, que da lugar a la piedad y al lenguaje. Por el otro, es el origen de las penas del humano, puesto que al no tener límites, suscita deseos más allá de su poder de satisfacción. Este hecho provoca un desequilibrio entre deseo y potencia, y es precisamente esta diferencia la que causa el sufrimiento. La sustitución inherente a la imaginación aleja al ser humano del origen natural y el devenir de esta cadena produce por grados el olvido de la voz de la naturaleza. La distancia, respecto a la naturaleza, está definida en términos negativos. “Cuando la piedad se despierta por la imaginación y la reflexión, cuando la presencia sensible es excedida por su imagen, podemos imaginar y juzgar que el otro siente y sufre” (Derrida, 2003: 239-240). La piedad es imposible sin la diferencia como estructura que evoca una presencia en de la imaginación por medio de una representación ya diferida en el espacio y en el tiempo.

En *De la gramatología*, Derrida dedica un capítulo al análisis de las ideas de Rousseau sobre el origen de las lenguas y el papel de la escritura. La imitación como

suplemento implica una separación entre la cosa y su doble, entre el sentido y su imagen. Para Rousseau esto ya supone un vicio. El valor del arte no está centrado en la forma agradable en que se combinan los colores o los sonidos, sino en lo significado. El significante es únicamente un vehículo, el rasgo que permite la imitación formal, ya sea éste un dibujo o una línea melódica. Por el contrario, Derrida identifica en el rasgo el espaciamiento. Es el sello del lenguaje. El lenguaje debe atravesar el espacio, espaciarse para hacerse evidente. Los juicios y las ideas de Rousseau involucrados en la marca de la diferencia que ha alejado al ser humano de la naturaleza han dado lugar a las subsecuentes oposiciones que desarrolla en su teoría sobre el origen de las lenguas entre: positivo/negativo, pueblos civilizados/pueblos bárbaros, voz/gesto, habla/escritura, necesidad/pasión, sentido figurado/sentido propio, significado/significante, piedad/amor, imitación/suplemento, sonido (vivo y apasionado)/imagen (muerta e inanimada), interior/exterior. Todas estas oposiciones, que en cierta forma han permeado la historia y el conocimiento de Occidente, no sólo se manifiestan en Rousseau sino también en una línea que se puede extender hasta Platón. Desde esta perspectiva, el sentido no es algo puesto en juego. Todo ya tiene un significado por sí mismo. Un accidente ha dado su desventura a este mundo. El deber de la sociedad es reparar estos accidentes. Para Derrida no hay una esencia o un origen, como pensaba Rousseau, sólo una red de referencias infinitas producto de la diferencia. En la lógica de la suplementaridad no hay ni una ausencia ni una presencia, sino el juego entre ambas. En la escritura se da la imposibilidad del humano de adueñarse de la presencia pura, es la articulación de sus límites. El sentido se establece entre lo que precede y lo que sigue.

2. 3. La escritura que no se deriva del habla

Al parecer el origen etimológico de la escritura en distintas lenguas se reduce a algo que tiene que ver con los gestos de “trazar”, “raspar”, “tallar”, “grabar”. En griego *grafein*, quiere decir “escribir”, “dibujar”. “La racine du mot ‘écrire’ en arabe, *ktb*, renvoie à la fois à l’idée de ‘traces’ de pas et à l’idée de ‘rassembler’ –des lettres, *kataba*, ‘écrire’, ou des chevaux, *katiba*, ‘escadron’”.¹³ En maya, el término *ts’ib* significa a la vez escritura, dibujo y pintura. La palabra *wen* en chino denota un conjunto de rasgos como las líneas que se cruzan para formar un dibujo; también se aplica a las venas, las nervaduras de las hojas, las vetas de las piedras y de la madera, las líneas que se formaban en los huesos al ser expuestos al fuego en los ritos adivinatorios, a los rastros de los pájaros, a los tatuajes y también a las expresiones literarias. Para Derrida lo contenido en el signo *wen* es lo que representa el objeto de estudio de la escritura. Es difícil identificar este término como escritura, puesto que en la cultura occidental la división entre naturaleza y cultura es tajante. La escritura se identifica con una técnica relacionada con el progreso de las culturas.

Por un lado, la escritura es percibida como la representación de la lengua, única forma conectada con el pensamiento y capaz de construir un discurso lógico. Sin embargo, para Fenollosa hasta lo más abstracto revela sus raíces en la observación de las relaciones que se dan en la misma naturaleza. “Así, un nervio, un cable, un camino y una aduana no son sino los diversos caminos por los que la comunicación se realiza. Esto es más que una analogía, es una identidad de estructura” (Fenollosa, 1977: 50-51). La alusión al origen

¹³ “La raíz de la palabra ‘escribir’ en árabe, *ktb*, remite al mismo tiempo a la idea de ‘trazos’ de pasos y a la idea de ‘reunir’ –palabras, *kataba*, ‘escribir’, o caballos, *katiba*, ‘escuadrón’” (Zali, 1997:134).

etimológico de la palabra escritura en distintas lenguas tiene como fin volver a su sentido más concentrado y común en varias culturas. La escritura es una ruta, un trazo comunicante que se desplaza hacia diferentes lados, por distintos canales y que transporta una presencia ya ausente a una dimensión de intimidad donde es transformada y recreada.¹⁴

Dejar de considerar la escritura como derivada del habla significa no confinar a la primera a una función secundaria (significante de otro significante) e instrumental (técnica al servicio del habla), así como permitir la elaboración de un contexto teórico para el análisis de textos literarios desde el campo de estudio de la poética visual. Si se argumenta que el habla es la única forma de estructurar el pensamiento sería lógico creer que la escritura sólo puede ser su representación gráfica. Sin embargo esta definición puede refutarse desde diversos puntos de vista (como ya se ha demostrado en el capítulo anterior):

1) La variedad de escrituras que no representan el habla como la matemática y la musical en la cultura occidental, 2) El reconocimiento del trazo o la marca visual como constituyentes fundamentales en la conformación de toda escritura gráfica, 3) La posibilidad de comunicar y estructurar la percepción no sólo a través del habla sino de otros medios como el visual. Por lo tanto, es importante hacer una diferencia entre la noción de escritura comúnmente aceptada en la cultura occidental –definida como reproducción gráfica del habla– y otra más amplia y general que incluye otro tipo de representaciones que no requieren el paso por el habla para ser descifradas. Además, ninguna escritura es completamente fonética en sentido estricto. El alfabeto no puede registrar todos los sonidos del habla.

¹⁴ Se hace referencia a la intimidad que reside en la diferencia. Martin Heidegger escribe que la intimidad se da en el entre-medio de nuestra percepción del mundo y la cosa. La intimidad los une en la diferencia, lleva el uno hacia el otro, es la dimensión donde el mundo que percibimos y las cosas encuentran su dimensión unitiva sin perder cada uno su identidad propia (Heidegger, 1987: 22-23).

Derrida propone que la escritura no surge después del habla. La articulación, y por consiguiente el espacio de la escritura, posibilitan el lenguaje: “Todo sucede como si el concepto occidental de lenguaje se mostrara actualmente como la apariencia o el disfraz de una escritura primera (esto no se refiere a una prioridad cronológica)” (Derrida, 2003: 12). El juego de la escritura como significante de otro significante está presente en la constitución de todo significado. Ningún lenguaje puede escapar al juego de referencias significantes que lo constituye. El hecho de que se pueda escribir cualquier lenguaje supone la actividad de esa otra escritura que traza la ruta entre la percepción y el símbolo o entre un símbolo y otro. El habla disloca al sujeto que construye y le impide estar presente en sus signos. Este trabajo de dislocación es propio no sólo del habla, sino también de la escritura en general. La escritura fonética está doblemente lejos de la presencia que trata de atraer el habla. “Rousseau condena la escritura como destrucción de la presencia y como enfermedad del habla” (Derrida, 2003: 182). Según Derrida, esa postura es ambigua, ya que por un lado se reivindica en la medida en que es una forma de reapropiarse del habla y de dominar la ausencia, pero, por otro lado se califica como degeneración de la cultura, puesto que el habla es la única expresión natural del pensamiento. Así pone en evidencia las oposiciones implícitas en sus argumentos entre: verdad/apariencia, presencia/ausencia, habla/escritura.

¿Cuál es la culpa de la escritura? Rousseau define la escritura como suplemento del habla. A partir de esta premisa Derrida realiza una lectura de la palabra “suplemento” en el contexto de las teorías de Rousseau. Esta palabra tiene dos significaciones: 1) Como una adición exterior, como imagen representativa de la naturaleza. 2) Como sustituto de una presencia que colma un vacío.

El carácter negativo del suplemento proviene de la idea de su exterioridad. El mal es exterior a la naturaleza, que es buena e inocente. La naturaleza, por lo tanto, no se puede suplir o igualar, por lo que el suplemento siempre será inferior y distinto. La escritura rompe con la naturaleza en el sentido de que es una sustitución regulada de las cosas por los signos, es un alejamiento. Sin embargo, este proceso de sustitución es, a la vez, el origen de la perversión de la humanidad y la posibilidad de su progreso.

Este doble juego de la escritura entre la ausencia y la presencia, entre la percepción y la imaginación, corresponde a una organización del espacio donde el signo y la imagen hacen pasar una cosa por otra. Así, la escritura tiene el poder de procurarnos una presencia a través de su imagen. Transgrede la presencia y a la vez respeta lo prohibido (la apropiación de la naturaleza). Este movimiento es propio de la escritura como suplemento del habla, pero también del habla como escritura en general.

Al desbordar la noción de escritura, Derrida permite extender la red de sus significaciones sobre una mayor variedad de representaciones visuales.¹⁵ Ninguna escritura gráfica es inferior a otra; cada una refleja un modo particular de clasificar los elementos que conforman nuestro universo, lo que corresponde a capacidades comunes a todos los seres humanos de análisis, ordenamiento y abstracción:

Cada sociedad ordenada clasifica, necesariamente, no sólo a sus miembros humanos, sino también a los objetos y a los seres de la naturaleza, unas veces según sus dominantes psíquicas, otras veces según su utilidad alimenticia, industrial, productora o consumidora.¹⁶

¹⁵ Me referiré a las representaciones visuales en especial, porque forman parte de mi análisis de la escritura de algunos textos poéticos, pero ya se ha visto que su acepción es mucho más amplia y abarca todo el campo del lenguaje.

¹⁶ Van Gennep, citado por Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1997: 235).

Claude Lévi-Strauss señala que el conocimiento objetivo y la proliferación conceptual se caracterizan por una mayor atención sobre las propiedades de lo real, la creación sistemática de las relaciones y de los vínculos que distingue varios niveles de operación. El pensamiento mágico postula un determinismo global e integral. La clasificación es una necesidad común al arte y a la ciencia, y también la escritura significa un ordenamiento mental de los objetos, de la percepción, de la imaginación y de la intuición, a partir del conocimiento objetivo y del pensamiento mágico. El ordenamiento, ya sea oral o escrito, facilita la constitución de la memoria, del inventario de la realidad y de nuestro sentir.

Derrida demuestra que los valores que Rousseau atribuye a la escritura con el fin de descalificarla, no sólo la constituyen a ella, sino también a todo lenguaje. La escritura es el significante de otro significante y precisamente esta definición describe el movimiento del lenguaje (entendido como comunicación, relación, expresión, significación, constitución del sentido fuera del exclusivo dominio del habla):

La secundariedad que se creía poder reservar a la escritura afecta a todo significado en general, lo afecta desde siempre, vale decir desde la *apertura del juego*. No hay un significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje (Derrida, 2003:12).

Lo propio de la escritura es propio de todo lenguaje. Esta idea rompe con la concepción de un *logos* discursivo que reconoce en la palabra el único medio para elaborar el conocimiento del mundo.

La mayoría de las lenguas en el mundo no posee un sistema de escritura, si se le reconoce en un sentido restringido, pero tienen otras formas de escribir, de ordenar y de comunicar sus impresiones:

Si se deja de entender la escritura en su sentido estricto de notación lineal y fonética, debe poder decirse que toda sociedad capaz de producir, vale decir de obliterar sus nombres propios y de valerse de la diferencia clasificatoria, practica la escritura en general. A la expresión de “sociedad sin escritura” no correspondería entonces ninguna realidad ni ningún concepto. Esa expresión pertenece al onirismo etnocéntrico, que abusa del concepto vulgar, es decir etnocéntrico, de la escritura (Derrida, 2003: 143).

Hasta el nombre propio es un modo de clasificación. Dentro de un sistema de diferencias responde a una escritura que retiene la huella del individuo en el ordenamiento de una sociedad. El nombre propio designa una pertenencia y una clasificación social.

2. 4. La ruta como escritura

Sería preciso meditar en conjunto la posibilidad de la ruta y de la diferencia como escritura, la historia de la escritura y la historia de la ruta, de la ruptura, de la *via rupta*, de la vía rota, franqueada, *fracta*, del espacio de reversibilidad y de representación trazado por la apertura, la separación y el espaciamiento violento de la naturaleza, de la selva natural, virgen, salvaje. La *silva* es salvaje, la *via rupta* se escribe, se discierne, se inscribe violentamente como diferencia, como forma impuesta en la *hylé*, en la foresta, en la madera como materia: es difícil imaginar que el acceso a la posibilidad de los trazados camineros no sea al mismo tiempo acceso a la escritura (Derrida, 2003: 141).

A continuación se hará una revisión de los conceptos de diferencia, espaciamento y violencia que propone Derrida para así comprender los principios en que se basa su noción de escritura.

No hay escritura pura y rigurosamente fonética. El juego entre las palabras diferencia y diferencia que hace Derrida es mudo y sólo funciona en el interior de una escritura fonética. La **diferencia** nunca se hace presente, es un orden que se resiste a la oposición, que no pertenece al habla ni a la escritura, entendida ésta en sentido restringido. No está regida por una verdad trascendente y cualquier discurso se deriva de ella. El verbo “diferir” (del latín *differre*) tiene dos sentidos: uno que se refiere a una mediación temporal que implica aplazar, demorar, y otro que alude a lo que no es idéntico, a la distancia entre dos elementos, al **espaciamento**. Esta diferencia designa entonces “la causalidad constituyente, productiva y originaria, el proceso de ruptura y de división cuyos diferentes o diferencias serían productos o efectos constituidos” (Derrida, 1989: 44). El signo, en este contexto, pasa a ser la presencia diferida. La diferencia hace posible la conceptualización, es un juego que articula los conceptos en cadena. Las diferencias son efectos de este movimiento. El existente-presente, ya sea una forma, un estado, un poder en el mundo o un sujeto, llega a diferir de la conciencia (como existente presente para sí). La diferencia retrasa o aleja la satisfacción de un deseo o de una necesidad. Para que un elemento adquiriera significación en este movimiento

es preciso que le separe un intervalo de lo que no es él para que sea él mismo, pero este intervalo que lo constituye en presente debe también a la vez decidir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo

lo que se puede pensar a partir de él, es decir, todo existente, en nuestra lengua metafísica, singularmente la sustancia o el sujeto (Derrida, 1989: 48).

La **violencia** del lenguaje consiste en nombrar lo que eventualmente estaría prohibido pronunciar y en inscribir una diferencia, en clasificar. De esta forma nos alejamos de la proximidad absoluta. El impulso de búsqueda de una escritura originaria es sentir la pérdida de lo que nunca ha tenido lugar, pero ha sido repetidamente soñado. La presencia absoluta en el lenguaje ha sido “desde un principio desdoblada, repetida, incapaz de aparecerse de otra manera que en su propia desaparición” (Derrida, 2003: 147):

La muerte es el movimiento de la diferencia en cuanto necesariamente finito. Vale decir que la diferencia posibilita la oposición de la presencia y de la ausencia. Sin la posibilidad de la diferencia, el deseo de la presencia como tal no hallaría su respiración. Esto quiere decir al mismo tiempo que ese deseo lleva en sí el destino de su insatisfacción. La diferencia produce lo que prohíbe, vuelve posible eso mismo que vuelve imposible (Derrida, 2003: 183).

La escritura en su sentido general lleva implícita la **jerarquización** que también podría definirse como la diferencia política. La jerarquización nace desde que la sociedad se constituye como tal para organizar la producción: el gasto, el consumo y la reserva.

¿Qué rasgos definen la escritura? Como se ha señalado anteriormente, es un juego de marcas (no hay diferencia sin marcas) sin sustancia determinada. Es un movimiento a partir del cual se constituye todo código como un entramado de diferencias, donde los elementos ausentes adquieren presencia como marcas en un intervalo dinámico que funciona en el espaciamiento (diferir como distinción, desviación) y la temporización (diferir como rodeo, demora, reserva). La diferencia excede la alternativa de la presencia y

de la ausencia. La diferencia no existe, “no siendo la marca una presencia, sino un simulacro de presencia que se disloca, se desplaza, se repite, no tiene propiamente lugar, al borrarse pertenece a su estructura” (Derrida, 1989: 58). La diferencia precede a cualquier metafísica. Los conceptos nacen de su movimiento. El poder de la escritura como conjuro de la presencia radica en su marca. Lo escrito nunca estará presente, siempre estará dislocado. Ella es la posibilidad de la mediación y la imposibilidad de la presencia. Al parecer, si se traiciona la idea de Rousseau, se podría decir que la imaginación es la facultad que permitió la escritura. A través de la imaginación, el ser humano provocó la diferencia. Aquélla ya estaba en su naturaleza, aunque nada pueda explicar el nacimiento de la segunda.

La separación entre el ser humano y el animal no parece ser tan abrupta. Más que en un abismo, se podría pensar en la continuación del ímpetu de una gran ola que, incluso hoy en día, no ha encontrado su final. Wilhelm Szilasi en *Fantasia y conocimiento* escribe que la conciencia es producto de la naturaleza. Sostiene que tiene que haber un lugar de transición entre la conciencia pasiva y activa donde “lo que todavía no es conciencia sea impresionado sin su intervención, de tal modo que lo inculcado actúe como imagen típica y, al cumplirse el paso a la actividad, produzca formaciones típicas” (Szilasi, 1977: 52). Así, la materia prima amorfa sirve de base a la primera formación. La facultad de imaginar tienen un sentido activo y otro pasivo, lo que significa que ésta es anterior a la facultad representativa y “determina todo percibir y todas las retenciones. Es la obra originaria de la naturaleza” (Szilasi, 1977: 53). La imagen típica viene a ser el elemento donde se disuelve lo animal y lo humano. Ésta es el impulso para la acción, la guía de conducta cuyo juego aún se desconoce. Szilasi lo ejemplifica de esta forma:

En los estorninos, la llegada de los padres para alimentar a sus pichones determina una reacción en éstos: abren desmesuradamente el pico sin poder ver desde dónde se les ofrece el alimento. Mediante ingeniosos experimentos, Konrad Lorenz comprobó que ese movimiento es provocado por una imagen que consta de dos rayas próximas entre sí, y de otra situada bajo ellas. Presentado a los pichones un dibujo con ese esquema se provoca infaliblemente el movimiento de apertura del pico aunque estén ausentes todas las otras circunstancias que enriquecen nuestra propia observación (Szilasi, 1977: 54).

Así, la imagen típica desencadena e influye en los procesos vitales que permiten al animal establecer un esquema espacial, una sucesión temporal y el cumplimiento de sus necesidades vitales. En estos procesos es posible vislumbrar la facultad de aprender, así como la de formación de representaciones y conceptos. La configuración espacial y temporal, por medio de imágenes, no es únicamente una capacidad humana; los animales, y posiblemente hasta las plantas, reaccionan ante ellas y producen configuraciones que les permiten llevar a cabo sus procesos vitales. En estas configuraciones donde está implícita la delimitación del mundo, existe una predisposición natural hacia la visión que posibilita no sólo la formación de imágenes, sino también, como señala Gaston Bachelard, la facultad “de *cambiar* imágenes”, de hacer que una imagen presente nos haga pensar en una ausente. En este punto, después de establecer un nexo entre el ser humano y la naturaleza, se volverá a retomar el hilo conductor a través del cual la configuración, por la que actuamos y a la que reaccionamos, se difiere en el tiempo y en el espacio de la escritura.

¿Cómo desembocar estas ideas abstractas y difíciles de imaginar en un fenómeno específico: la escritura gráfica? La obra de Derrida muestra que las relaciones entre el lenguaje, las cosas y fuerzas que rodean a los seres humanos no fueron dadas por un orden

divino y que han sido escritas de distintas maneras. La ruta de la escritura ha partido de un punto donde se le identifica como la notación fonética, hacia la idea de diferencia. Separada del habla, su origen se remonta a la imagen de la huella, donde lo que se quiere poseer o entender es diferido en el tiempo y en el espacio a una dimensión imaginaria en la que se vuelve manipulable. Para Derrida la escritura abarca cualquier expresión humana en la que se manifiesta una diferencia y, por lo tanto, cualquier devenir.

En el presente estudio se tomará esta diferencia, sin cuerpo y soporte material, como ruta para llegar a leer textos visuales como son los emblemas, la poesía concreta o las pinturas de arena de los navajos. El principio de la escritura encontrará su fundamento teórico en la idea del movimiento metafórico que disloca para siempre el presente absoluto y que encuentra en el sentido figurado el origen mismo de todo lenguaje. Así, desprovista del habla, marcará con su movimiento metafórico en un espacio y un tiempo las huellas visibles de la escritura gráfica.

2. 5. Imagen visual y/o palabra

Separada la noción de escritura –como representación gráfica del habla– de otra más amplia, que contiene a la anterior y comprende otro sentido y variedades de escrituras, es posible darse cuenta de que la variación en la escritura se da dentro de ella misma y no siempre respecto al habla. Tampoco es pertinente menospreciar el alfabeto y descalificarlo por su búsqueda obsesiva de transparencia, ni por su carácter lineal y uniforme, que pretende neutralizar el efecto de la forma y dar mayor importancia al contenido. Estas cualidades se sustentan y encuentran coherencia en diversas reflexiones sobre el lenguaje

que han perdurado durante varios siglos. Sin embargo, resulta indispensable realizar una crítica a la tradición que encuentra en el habla la única vía para acceder y organizar el pensamiento, a fin de poder asimilar las expresiones artísticas y las literaturas que no son reconocidas como tales por los cánones implícitos en el discurso lineal occidental.

En el *Fedro*, Platón marcó un alejamiento entre estas dos formas de expresión: la escritura y la voz. La escritura, definida como imagen del habla, ha perdido su cercanía con los bienes del alma y se ha degradado. En este diálogo, Platón condena el papel de la escritura exponiendo una antigua leyenda tebana en la que Teut, el dios egipcio, presentó al rey de Tebas, Ammon, las ciencias que había inventado; entre ellas la escritura. Teut dijo al rey: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría” (Platón, 2000: 274e). El rey Ammon replicó que la escritura produciría el olvido en los hombres, porque no ejercitarían la memoria, y los caracteres materiales ocasionarían la pérdida del rastro de los recuerdos en el espíritu; también por culpa de ella, los alumnos no necesitarían de sus maestros y se tendrían por sabios.

Sócrates sostiene que el conocimiento es interno y está escrito en el alma del discípulo. Gracias a la palabra, el humano puede dialogar con su alma inmortal. La verdad no se puede transmitir por medio de palabras escritas, ya que ni ellas ni las pinturas pueden responder a nuestras preguntas, sólo provocan reminiscencias en aquel que ya conoce el objeto tratado. Este silencio no permite el conocimiento que sólo se da en el diálogo: “Me refiero a aquel que se escribe con ciencia en el alma del que aprende; capaz de defenderse a sí mismo, y sabiendo con quiénes hablar y ante quiénes callarse” (Platón, 2000: 576a). Desde el punto de vista de Platón, la escritura provoca el olvido y borra los rastros que nos llevarán a recordar la esencia del alma. Al respecto, Derrida nos recuerda que este supuesto

origen determinado y asumido como un significado trascendental e irreductible es producto de nuestra historia. La escritura, en su sentido general, no privilegia un significado sobre otro.

Gadamer, heredero y crítico de la filosofía occidental del lenguaje, asevera:

El lenguaje es así el verdadero centro del ser humano si se contempla en el ámbito que sólo él llena: el ámbito de la convivencia humana, el ámbito del entendimiento, el del consenso siempre mayor, que es tan imprescindible para la vida humana como el aire que respiramos. El hombre es realmente, como dijo Aristóteles, el ser dotado de lenguaje. Todo lo humano debemos hacerlo pasar por el lenguaje (Gadamer, 1992: 152).

El lenguaje, en este caso, se debe entender como habla. Ésta tiene una base inconsciente que rebasa al individuo. Cuando se habla, siempre se habla con otro, si no, no hay juego; así el pensamiento se reconoce como un diálogo con uno mismo. El habla está preformada en esquemas de discurso antes de que cada individuo pronuncie su primera palabra. Esto no significa que sea un inventario de palabras, posee su propia fuerza creadora capaz de reelaborar nuestros conocimientos del mundo.

Gadamer señala que el ser humano articula el mundo a través de la lengua. Dentro del marco de la relatividad lingüística¹⁷ sostiene que existe una universalidad del habla. Cada lengua es una especie de cárcel para el individuo que no le permite conocer otras formas de percibir el mundo. La universalidad del habla radica en la traducción, pues desborda al individuo y le da la posibilidad de crear nuevas relaciones con el mundo. A

¹⁷ El ser humano articula el mundo a través de una multiplicidad de cosmovisiones lingüísticas.

partir de esto, Gadamer asegura que todas las otras formas de representar el mundo, como los gestos y muecas, conllevan una interpretación lingüística.

Desde esta perspectiva, lo propio del ser humano, como ya señalaba Rousseau, se manifiesta en la voz. La conciencia es una voz que se habla a sí misma. Ningún concepto existe fuera del habla. La universalidad del habla trasciende las barreras de un sistema lingüístico; siempre es posible una traducción, aunque no sea completamente fiel. ¿Es realmente el habla la única forma de crear una visión del mundo? ¿Qué lugar ocupan las imágenes visuales y materiales en nuestra forma de adquirir conocimiento y en la manera en que articulamos nuestros afectos? La imagen se suele pensar como representación de la apariencia del mundo, de esta forma implica la semejanza, o como signo (representa algo distinto de ella misma: la escritura del habla) que implica la diferencia. Estas dos percepciones suponen dos sistemas: uno de la representación plástica y otro lingüístico. Ambos se han visto como opuestos o uno ha sido subordinado al otro. Esta idea no permite pensar la imagen fuera del ámbito representativo de la semejanza o del habla. Al respecto, es importante hacer notar que la escritura sólo es definida como suplemento del habla desde el momento en que la primera se utiliza para representar a la segunda.

Para construir una visión del mundo es necesario establecer un orden en el que se reconozcan diferencias y similitudes (por ejemplo, la diferencia entre oralidad y escritura, la semejanza entre la voz y el alma). A fin de llevar a cabo esta tarea, el ser humano crea espacios inexistentes donde las cosas que están dispersas en el mundo son reunidas y ordenadas. Michel Foucault se pregunta en *Las palabras y las cosas*: “¿A partir de qué ‘tabla’, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas?” (Foucault, 2001: 5). Al parecer este orden obedece, por una parte, a una ley interior de las cosas y, por otra, a la mirada que

deja caer una red estructurada sobre el mundo. Así, cada cultura tiene códigos ordenadores y sus propias reflexiones sobre el orden. La escritura se pensó en la cultura occidental a semejanza del habla y la pintura como representación del espacio.

La idea de que la imagen visual –por ejemplo la pintura de unas flores– es una representación de la realidad y los símbolos –la escritura alfabética– son convencionales no es del todo cierta. Cualquier imagen visual que represente de forma directa la realidad es de alguna forma convencional. Así, ésta y la escritura no sólo se acercan, sino también se abre la posibilidad de que la imagen visual pueda ser articulada en el medio de la escritura. En este espacio, tienen cabida la escritura de la palabra y la de la imagen visual. La escritura del habla puede crear en el juego de su dimensión material y gráfica formas poéticas de expresión, como es el caso de la poesía concreta; o bien la imagen puede hacer uso de ciertas figuras retóricas comúnmente utilizadas por la literatura. La lucha por el predominio entre el signo lingüístico y la imagen visual en nuestra cultura ha originado formas de conocimiento que se han desarrollado paralelamente y han configurado sus propias tradiciones. En un determinado momento histórico, se crean los discursos que dan más valor a una forma sobre la otra (muchas veces es asumida la postura contraria a la que imperaba). Cada discurso reclama las propiedades que más acercan el medio visual u oral a la naturaleza, a la verdad o al origen de todas las cosas. En otras ocasiones se intenta unirlos, darles un valor análogo y extender sus límites hasta mezclar sus propiedades.

Por una parte, la filosofía del lenguaje ha reclamado su supremacía, como se ha demostrado en este capítulo.¹⁸ El habla es reconocida como la huella más directa de las esencias o de los conceptos que nos permiten construir nuestra percepción de la realidad.

¹⁸ Se ha dado mayor peso a esta tendencia porque es la tradición en la que han sido formados los estudiantes de letras.

Por otra parte, filósofos del siglo XVIII como Hobbes, Locke y Hume trajeron consigo la corriente contraria, donde el habla o las ideas encuentran la imagen como la última referencia en la mente. La impresión de la experiencia del mundo externo ha quedado reflejada o pintada en la superficie de la conciencia. De esta forma, la imagen es percibida como una marca natural de la presencia y no como un signo arbitrario, y el habla como un medio que permite evocar imágenes visuales vívidas de las cosas existentes (Mitchell, 1987: 14-16). El sentido de la vista produce para Aristóteles una impresión más duradera y cercana al ser de las cosas. W. J. Thomas Mitchell sugiere que “the relationship between words and images reflects, within the realm of representation, signification and communication, the relations we posit between symbols and the world, signs and their meanings” (Mitchell, 1987: 43).¹⁹

En la escritura, palabra e imagen se disuelven en un solo medio. Ambas formas de representación interactúan y se vuelven hasta cierto punto traducibles. El deseo de eliminar las barreras entre una forma u otra lleva implícito los límites entre los modos de significación, pero también la conciencia de que el ser humano en sí mismo es la suma de ambos. Mitchell hace la analogía entre los dos como entre la geometría y el álgebra. El habla trabaja con signos fonéticos arbitrarios que se presentan de forma progresiva y la imagen dispersando figuras igualmente arbitrarias en el espacio.

¹⁹ “La conexión entre palabras e imágenes refleja, en el campo de la representación, la significación y la comunicación, las relaciones que establecemos entre los símbolos y el mundo, entre los signos y sus significados”.

2. 6. Las huellas visibles de la escritura

A continuación será trazada una ruta que permitirá descubrir, en la fotografía, la acción de la escritura, en su acepción más general. De esta forma, se demostrará cómo ésta también entra en juego en la composición de las artes visuales y no sólo en el contexto del habla. ¿Las reflexiones de Derrida tienen cabida en este contexto? Es precisamente en el juego de la presencia y de la ausencia, de la percepción y de la imaginación donde se organiza el espacio de la escritura y toman forma nuestros deseos y necesidades. La noción de escritura como función operatoria sin soporte representativo, elaborada a lo largo del presente capítulo, será conducida al campo de la expresión gráfica.

La raíz “grafía” aparece en distintas palabras que designan actividades en las que de alguna manera parece estar contenida la acción de la escritura. La fotografía nos remite a una variante separada de la palabra. El fotógrafo español Joan Fontcuberta señala que la palabra “fotografía” proviene del prefijo *foto* derivado de *fos*, que significa luz. Pero explica que William Henry Fox Talbot, a quien debemos el nombre de dicho procedimiento, no sabía el suficiente griego como para derivarlo de *fáos*, forma más apropiada, a decir de Fontcuberta, para definir la naturaleza de este medio:

Con ello nos hubiéramos acercado a *faiein* y *fainein*, términos que deberían de traducirse como “aparecer” y no como “brillar”, y que han originado palabras como fantasmas, fantasías o fenómenos. Esta lexicografía por extensión se relacionaría con espectros, ilusiones y apariciones. “Fotografía”, pues, significa literalmente “escritura aparente”. Lo cual nos lleva por extensión a una “escritura de las apariencias” (Fontcuberta, 1997: 165).

En este pasaje son presentadas dos ideas implícitas en el concepto de “escritura”. La fotografía como huella o impresión de luz y como aparición (no como una copia fiel de la realidad). La fotografía no es necesariamente una tecnología al servicio de la verdad, un registro fiel del mundo. Así como la escritura no puede percibirse únicamente como una impresión fiel del habla, tampoco puede verse la fotografía como una copia de la realidad visual que percibimos. La imagen en el contexto de lo escrito no sólo se identifica como registro de la identidad morfológica, sino como una puesta en escena que traiciona el orden visual de la realidad aparente. El fotógrafo manipula las imágenes con el afán de crear una intención visual. La proximidad entre fotografía y notación fonética es evidente cuando se reconoce en ambos casos la actividad de una escritura donde es posible articular de forma libre y creativa los elementos que componen el cuadro o la página por medio de la impresión de huellas (donde cada medio posee sus propias formas de expresar tensiones semánticas y formales).

Si se piensa en la escritura, en sentido restringido, y en la fotografía como huella, se verá cómo no son esencialmente tan diferentes. A propósito de esta semejanza, Fontcuberta señala:

Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química). En síntesis, una diferente modulación de información almacenada en la “memoria”. Sólo la conciencia histórica nos permitirá calibrar entre huellas directas y diferidas, matizar los infinitos grados intermedios (Fontcuberta, 1997: 79).

Reducir las huellas de forma tajante a índices o símbolos significa olvidar una infinidad de matices y de formas escriturales que mantienen relaciones variables entre estos dos polos. La escritura gráfica como huella visible posee el valor del trazo en sí mismo. Éste corresponde a una impresión visual sobre alguna materia donde se manifiesta la intensidad y la sensualidad de un encuentro físico y emocional diferido en el espacio. La fotografía también remueve una relación de causalidad física con un objeto; es un rastro de luz sobre una superficie fotosensible, un rastro almacenado y diferido, por lo tanto maleable. Entre el modelo y la fotografía impresa ha intervenido una serie de procedimientos que obedece a procesos culturales e ideológicos inscriptos, que a su vez son una estratificación de huellas, de memoria, de rastros. Hasta una huella “directa” puede variar de sentido removida de su contexto.

2. 7. La desembocadura

En el presente capítulo se ha definido la escritura como una función operatoria que traza en la acción metafórica las huellas –materiales y mentales– que articulan el lenguaje. La observación de su faz despojada del habla ha permitido detectar sus propias características y ahora dará la oportunidad de descubrir sus distintos rastros en contextos literarios variados. Para comenzar este recorrido, ha sido necesario desbordar la concepción de escritura para no sólo concebirla como la notación gráfica del habla. Allí donde sólo queda el deseo o la necesidad de la presencia, en el vacío que colma la ausencia, se inscribe la huella en sus distintas modalidades. A partir de esta dimensión imaginaria es posible visualizar la escritura en distintos contextos.

A lo largo de esta investigación se dará un énfasis a la relación entre habla e imágenes visuales a fin de descubrir los vínculos que entre ambas se pueden dar. Es en la analogía entre dos medios de representación distintos, como son la literatura y las artes visuales, donde la escritura se presentará como el espacio de inscripción y de comunicación de ambos. Esta relación no será de ninguna manera invariable. Más allá de la separación, ambas están incluidas en nuestras formas de representar y significar nuestra percepción del mundo. Si son separadas en disciplinas no quiere decir que en la experiencia cotidiana el ser humano no se sirva de ambas.

El desplazamiento metafórico en el lenguaje como estructura a partir de la cual figuramos nuestros deseos y necesidades, es común a ambas disciplinas. En ella se da una separación entre la percepción inmediata y su escritura. La ruta de la escritura sugiere un transportarse fuera de sí. La escritura del habla transporta a la palabra fuera de sí y del emisor. Este juego no sólo se da en la notación alfabética, también se da en la pictografía y en la fotografía. La ruta de la escritura parece viajar de un adentro a un afuera donde encontraremos la presencia diferida de un impulso interno, que ha sido marcado desde siempre por un afuera. Es la posibilidad de fundir dos mundos aparentemente irreconciliables, el exterior y interior. Es la aproximación de los mundos externo e interno, el deseo de ocultar un contenido en un signo como el de representarlo, la energía que trasciende a través de la magia, del deseo de crear una sincronicidad entre los hechos y nuestras pasiones, el afán de establecer una conexión entre lo visible y lo invisible.

Al parecer, lo que en sí mismo no es nada, lo que es un medio en el sentido de instrumento y en el de espacio, como atmósfera, es lo que nos da la posibilidad de articular nuestros discursos, nuestras expresiones artísticas, que se repiten con el único fin de vivir

con nosotros. La paradoja de la escritura es la recreación y la alusión de lo que siempre se nos escapa. El rasgo, el trazo, nos devuelve por medio de una ilusión la ruta hacia lo perdido o lo que nunca hemos poseído; aun cuando en la imitación sean desvirtuadas la identidad propia de lo otro y la lógica del tiempo. En las formas de la escritura, más allá del significado al que nos puedan remitir, residen pasiones y necesidades: fuerza. En este aspecto, nos acercamos a un uso ritual de la escritura, donde realmente evocamos, en la distancia, las fuerzas que nos ayudan a configurar nuestro mundo y trazamos la ruta que restablece en la imaginación algún sentido entre lo que nos precede y el devenir, entre lo uno y lo otro.

Reconocer otros tipos de escritura permitirá el acercamiento a diversos textos poéticos donde la palabra es una posibilidad entre otras. La etnología y la antropología han desempeñado un papel esencial en el reconocimiento y asimilación de lo otro. Derrida desarrolló una importante crítica a la noción occidental de escritura y sin embargo no aplicó sus reflexiones al análisis de textos de otras culturas. El objetivo de esta investigación no sólo es ampliar la definición teórica de escritura, sino también aplicar estas ideas al análisis de textos a fin de ahondar en la diversidad de lo poético. Para esto será importante tomar en cuenta no sólo las relaciones entre habla y escritura, sino también entre literatura y artes visuales, entre las representaciones y disciplinas artísticas de la cultura occidental y las de otras culturas llamadas “primitivas”.

Gordon Brotherston, en *La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo*, aborda la tradición literaria del continente americano y demuestra que la suposición de que los pueblos tribales no poseen escritura es uno de los errores de la etnología. En su obra no sólo incluye el estudio de la transmisión oral de textos, sino también imágenes pintadas, esculpidas o los quipus del mundo andino. Palabras, imágenes y símbolos

conforman el cuerpo de sus literaturas y de sus escrituras. Brotherston aplica de forma práctica las propuestas de Derrida. El proceso de codificación, sinónimo de escritura, se estructura en “formas resistentes al tiempo, condensadas y poéticas...que se prestan con gran facilidad a la analogía con el sistema del lenguaje visual” (Brotherston, 1997: 72). Este estudio lleva a destruir la noción de escritura centrada en el habla que no permitió reconocer toda la diversidad de manifestaciones artísticas de la América indígena. Brotherston reconoce las incisiones en jícaras y otros objetos de los nambikwara y los tupíes como convenciones gráficas que desde su punto de vista pueden ser analizadas como parte de la tradición literaria. Al parecer estos signos de los pueblos de la selva tropical amazónica fueron adquiridos hace mucho tiempo, junto con los relatos y canciones propios de su tradición oral. Ambas formas de representación formaban parte integral del rito y de la actuación. En América del Norte también se da esta reciprocidad entre las pinturas de arena y los cantos de los navajos en las ceremonias curativas. Brotherston sugiere que ambas expresiones deben de ser tomadas en cuenta en la interpretación de sus tradiciones literarias. Cada pueblo reproduce, en un contexto particular, una cierta experiencia de escritura:

Podemos confirmar que el Cuarto Mundo tiene su propia gramatología compleja. Descifrarla significa entrar en la historia tanto de sus relaciones internas como del encuentro desde hace 500 años con Occidente. También significa cobrar conciencia de cuál ha sido la suerte del Cuarto Mundo en las historias supuestamente universales de los esfuerzos humanos por escribir, caracterizados en su mayor parte por el craso evolucionismo que ve en el alfabeto greco-semítico –como en la rueda– un momento culminante de la civilización humana en el cual América por desgracia no participó (Brotherston, 1997: 75).

A lo largo de esta investigación, se mostrará de qué forma lo relativo a la escritura también afecta la idea de texto literario. Un texto puede constar de palabras, de un sistema de signos visuales o de ambos. Es posible que las analogías establecidas entre los medios anulen las diferencias entre ellos. En el rito ambos funcionan de forma recíproca y son entrelazados en un mismo texto. Conforman una composición que posee su propia estructura interna en cuanto a secuencia de los episodios, disposición y fin religioso. De esta forma el texto no es necesariamente un objeto permanente y estático, su dinamismo se encuentra en el proceso de transmisión.

3. LA DERIVA DE LO METAFÓRICO. UNA LECTURA DE LOS EMBLEMAS



Hokusai. *Monte Fuji visto sobre las olas*

Aquel que dibuja la sombra de la presencia,
maneja silenciosamente la primera metáfora.

(Jacques Derrida. *De la gramatología*)

Este capítulo gira en torno a la idea de metáfora y de lo metafórico a partir de su uso en la tradición emblemática del Barroco. Comenzaré con una metáfora de la metáfora que guiará el transcurrir de este análisis. Juan David García Bacca, al final de su introducción a la *Poética* de Aristóteles, recurre a una analogía entre una ley física y la poesía, para mostrar que esta última es precisamente una superficie ingrávida, donde no predominan ni la verdad ni la falsedad, sobre la que el ser humano camina entre ideas, valores, seres y cosas, sin caer necesariamente en ellos. A partir de esta imagen del espacio poético, cabe preguntarse cuál es el trabajo de la metáfora:

Dicen los físicos –y es verdad como un templo, como el templo del sistema astronómico en que vivimos– que los campos gravitatorios que al alrededor de sí fija cada cuerpo celeste, se componen con los de los demás, y hay una cierta línea y superficie de *nivel*, más o menos compleja y rara de figura, en la que no predomina la atracción de ninguno de los cuerpos, y, por tanto, quien la siguiera se pasearía por el universo sin caerse en astro alguno, en maravilloso funambulismo. Lo difícil es llegar hasta esa línea o superficie de equilibrio intergravitatorio (Aristóteles, 2000: CIV).

Esta ruta, que se crea donde no hay una fuerza de gravedad más poderosa que otra, la identificaré como el devenir continuo de lo metafórico. Pero es sumamente difícil de seguir, es una especie de cuerda floja donde el acróbata debe tener un muy buen equilibrio para no caer hacia uno de los lados. La tendencia a caer es avasalladora y la seguridad que brinda una superficie grávida detiene aparentemente el devenir continuo de un naufragio. Allí no hay en el lenguaje un sentido figurado que se derive de un sentido propio: todo parece estar a la deriva. Sin embargo, cuando, en un espacio de fuerte gravitación se siente el deseo de desplazarse a otras líneas bajo la fuerza de atracción de otros astros, existe un momento de desliz en que erramos por ese espacio intergravitatorio de lo metafórico –donde evitamos las ideas, las cosas y la definición unívoca de los seres o de los conceptos– antes de volver a caer.

A lo largo de este capítulo se identificará este errar con lo metafórico y el caer con el concepto de metáfora (definida en el contexto de la tradición occidental). Para ello, se realizará una revisión de las reflexiones que se hicieron al respecto Aristóteles en la *Poética*, Paul Ricoeur en *La metáfora viva* y Jacques Derrida en *Márgenes de la filosofía* y en *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. La metáfora ha sido reconocida como una figura que se da a nivel lingüístico, aunque como veremos a lo largo de este capítulo algunos estudiosos del Barroco también se refieren a

“metáforas visuales”. No es mi intención ampliar el campo de acción de la metáfora a otros lenguajes pues llevaría a discusiones interminables acerca de las cualidades de un término. Como veremos, las reflexiones de Aristóteles y Ricoeur sobre la metáfora muestran distintas posturas acerca de su funcionamiento y ninguna de las dos puede aplicarse plenamente al funcionamiento del emblema. Las críticas de Derrida en torno a la concepción de *metáfora* en la tradición occidental me permitirán resaltar ese movimiento que no sólo se da en ella, sino también en otro tipo de lenguajes como el visual. Me refiero al desplazamiento de lo metafórico, que separa o difiere una cosa de su escritura, que la transporta fuera de sí y la vuelve manipulable ya sea en el habla o en las imágenes visuales. De esta forma, se dejará errar el término *metáfora* para que en cada análisis escape a una definición única y se deje al descubierto ese movimiento que la pone siempre a la deriva.

Al mismo tiempo, se vinculará este análisis teórico con la relación entre lo verbal y lo visual que se da en emblemas de los siglos XVI y XVII, y se analizará cómo se entabla el juego metafórico en cada uno y entre ambos. No se profundizará en la interpretación individual de los emblemas que se presentan. La mayoría de los libros de emblemas estudiados por Mario Praz en *Imágenes del barroco*, Stanislas Klossowski de Rola en *El juego áureo*, Santiago Sebastián en *Emblemática e historia del arte* y Fernando de la Flor en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* está resguardada en distintas bibliotecas del mundo o en colecciones particulares, lejos del alcance de quienes desean iniciarse en su estudio. Las reediciones de estos libros han sido escasas después de la gran difusión que tuvieron durante el Barroco. En estas obras, los autores no se dedican al análisis detallado de emblemas en particular, lo que dificulta aún más su lectura. Además, en la mayoría no se reproduce el epigrama, aunque en otras ocasiones solamente aparece éste, por lo que no se puede realizar una interpretación completa del emblema. Mi objetivo no es adentrarme en

una investigación erudita sobre los emblemas, sino revisar en qué medida pueden insertarse en el espacio más abierto y libre de la poesía visual, así como tender un nexo entre éstos y las expresiones poéticas que hacen uso de palabras y de imágenes visuales en el siglo XX.

3. 1. Descripción del emblema



Emblema CLXXXV

LITTERA OCCIDIT, SPIRITVS VIVIFICAT

Vipereos Cadmus dentes ut credit arvis.
 Sevīt et Aonio semina dīra solo;
 Terrigenum clypeata cohors exorta vitorum est.
 Hostili inter se qui cecidere manu.
 Fvasere, quibus monitu Tritonidos armis
 Abiectis data pax, dextraque iuncta fuit.
 Primus Agenorides elementa,
 notasque magistris
 Tradidit, iis suavem iunxit et
 harmoniam.
 Quorum discipulos contraria plurima
 vexans,
 Non nisi Palladia qui dirimuntur ope.

Emblema CLXXXV

QUE LA LETRA MATA Y EL ESPIRITU
 DA VIDA

Según se creía, Cadmo plantó los dientes del dragón, duras semillas, en los campos del suelo Aonio. Salió una cohorte armada de hombres nacidos de la tierra, que se mataron entre sí con mano hostil. Se salvaron los que, arrojadas las armas por consejo de Atenea, y hecha la paz, se dieron la mano. El Agenórída fue el primero que transmitió los rudimentos y las primeras letras a los maestros, y unió a éstas una suave armonía. Sus discípulos se ven agitados por muchas polémicas que no se dirimen sino con ayuda de Palas.

Figura. 1. "Emblema CLXXXV" (Alciato, 1993: 228)

Lo que se reconoce con el nombre de literatura emblemática está conformado por un lenguaje simbólico donde se conjuga imágenes y palabras. La palabra *emblema* procede del griego y designaba un ornamento incrustado, por ejemplo en escudos y vasijas. Posteriormente, se latinizó con el mismo significado de ornato. Alciato –estudioso de las leyes y humanista, conocedor del griego y del latín– lo utilizó para nombrar una forma icónica-verbal donde van yuxtapuestas las palabras y las imágenes. Su invención literaria fue publicada en latín en 1531 bajo el nombre de *Emblematum Liber*. El emblema estaba compuesto de tres partes: *Inscriptio* o lema que da el título al emblema, *Pictura* o imagen simbólica y *Suscriptio* o declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen. A todos los elementos se les daba la misma importancia, de manera que formasen una unidad artística indisoluble.

En un principio, Alciato escribió 99 epigramas con sus lemas y fue el editor Steyner quien propuso añadir los grabados. Esta obra se reeditó varias veces y Alciato agregó más emblemas, hasta componer 212. Posteriormente, el orden de producción de éstos llegó a variar. En ocasiones, se realizó primero el grabado y después el texto.

Alciato utilizó la palabra *emblema* como equivalente moderno de los jeroglíficos, cuyo fin era conseguir un sentido lo más enigmático posible. Al principio, prevaleció un gusto por la sutileza intelectual, pero eran comprendidos por muy pocos. Más tarde, tuvieron una finalidad didáctica con contenidos morales, místicos y religiosos, por lo que fueron leídos por un público mucho más amplio. En el prefacio a su obra Alciato escribió:

Mientras entretiene la nuez a los niños, el dado a los jóvenes y los naipes a los hombres ociosos, hemos trabajado nosotros en horas festivas estos emblemas, con grabados hechos por mano de artistas ilustres, para que cualquiera que lo desee pueda ponerlos como adorno de las guarniciones de los vestidos y medallones de los sombreros y escribir con enigmas (Alciato, 1993: 27).

Alciato y otros emblemistas concibieron la pintura como el cuerpo y el texto como el alma del emblema. La parte literaria constituía, por lo tanto, el alma del emblema. El epigrama era corto y se escribía generalmente en verso, aunque algunos estaban en prosa. Se divide en dos partes: la primera describe la figura y la segunda expone la finalidad que se persigue y da una interpretación. En un principio se escribieron solamente en latín y posteriormente, para darles mayor difusión, se comenzaron a componer en lenguas romances. Santiago Sebastián señala en *Emblemática e historia del arte* que el público lector de emblemas se fue extendiendo tanto que de ser, al inicio, privilegio de un grupo reducido de humanistas, pasó a ser una moda casi popular. Fueron publicados más de mil títulos con más de 2000 ediciones (Sebastián, 1995: 15). Entre ellos se encuentran: *De emblemata*, del húngaro Johannes Sambucus, editado en Amberes en 1564; *Emblemata*, de Solórzano Pereira (Madrid, 1653); *Imprese illustri*, de Ruscelli (Venecia, 1566); *Emblemata*, de Junius (Amberes, 1565); *Symbolicarum quaestionum Libri V*, de Achille Bocchi (Bolonía, 1555); *le Theatre des bons engins*, de Guillaume de la Perrière (París, 1539); *Hecatographie*, de Gilles Corrozet (París, 1540); *Emblemas Morales*, de Juan de Orozco y Covarrubias (Segovia, 1589); *Emblemas Moralizados*, de H. De Soto (Madrid, 1589). Los emblemas no sólo aparecieron en libros, sino también en medallas, monedas, arcos triunfales, decoraciones de columnas, casas, palacios, broches y vestimentas.

En *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Fernando de la Flor engloba en la literatura emblemática varios subgéneros: el emblema, la empresa, la divisa, el enigma y el jeroglífico.²⁰ En teoría se dan entre ellos las siguientes diferencias (De la Flor, 1995: 52-55):

²⁰ Existen otras clasificaciones. Por ejemplo, Praz marca una diferencia entre emblema y empresa (Praz, 1989: 57). En Francia y en Italia fue donde se marcó la diferencia entre éstos, aunque en la realidad se

1) El autor del emblema busca la comprensión y la enseñanza social. La intención moral justifica el hecho de que el texto aclare y repita los elementos del dibujo. A fin de que el lector se identifique con él se permite la representación de figuras humanas, se suele pintar un fondo (cielo y tierra) y se dibuja con perspectiva.

2) En la empresa, figuras y palabras cobran sentido en una mutua relación, sin que una parte repita a la otra. Casi no se usan figuras humanas porque se busca lo raro e inusual para expresar pensamientos nobles y elevados. Praz especifica que la empresa es la representación simbólica de una intención, de un deseo, de una línea de conducta por medio de un lema y una imagen que se interpretan recíprocamente. Es simple y guarda una fuerte unidad y cohesión. De preferencia se escribía en una lengua distinta a la del autor a fin de darle un tinte más misterioso. La empresa tiene sus orígenes en la sociedad cortés de la Francia medieval (Praz, 1997: 70-77).

3) La divisa es de origen militar y caballeresco. Actúa como un símbolo de reconocimiento personal que confirma al individuo en su estatus social. A través del concepto que evoca expresa la ideología de una institución o de un grupo social.

4) En el enigma, sólo es visible la figura, aunque implica también una combinación de lenguajes. Es más conceptual, oscuro y difícil de descifrar que las otras formas del género emblemático. Es lúdico y su contenido no está vinculado a un compromiso moral. Gira en torno a las posibilidades del lenguaje para develar el movimiento metafórico de las imágenes.

5) Los jeroglíficos se identificaban con una lengua universal de revelación divina que tenían como fuente de inspiración la escritura de los antiguos egipcios. Aunque son

confundían. La empresa obedecía a reglas más estrictas de composición, mientras que el emblema tuvo formas más libres. Éste pretendía una moraleja y la empresa evocar el concepto de las cosas, en este sentido es una construcción más hermética (Praz: 91).

primordialmente figurativos, requieren de un discurso que los clarifique. Raramente aparecen figuras humanas, fondo y perspectiva. No tienen relieve plástico, las figuras parecen estar en el aire. El texto es alusivo y no descriptivo. El carácter cifrado de los jeroglíficos es más hermético que el del emblema. Tienen un fin esotérico que busca reactivar la sabiduría de los lenguajes cifrados.

Aunque en teoría había normas que identificaban cada una de las formas, en la práctica no se cumplían y se utilizaban indistintamente. Mario Praz señala, en *Imágenes del Barroco*, que durante el siglo XVII en algunas partes de Europa se llamaba emblema a cualquier ilustración o hasta los pliegos de cordel. En este estudio no se hará una distinción entre las distintas formas y se utilizarán como sinónimos. Emplearé el término *emblema* para referirme a cualquiera de los subgéneros señalados, ya que para los fines de este análisis conviene unificar en un mismo concepto estas creaciones poéticas que funcionan a base de imágenes visuales y palabras.

3. 2. Lo poético

En la *Poética*, Aristóteles consideraba como artificios poéticos tanto a la poesía como a la pintura, la escultura, la música, la tragedia, la comedia y la danza. Se diferencian entre ellas por imitar con medios genéricamente diversos, objetos diversos o por hacerlo de distinta manera. Así la pintura imita con colores y figuras y la danza mediante figuras rítmicas. En la imitación por palabra, el género varía a su vez por el ritmo, la melodía y la métrica utilizada. También se diversifica por los caracteres éticos a imitar; así, Homero en los poemas épicos imita a los seres humanos más virtuosos (Aristóteles, 2000: 1447 a-b).

Aristóteles define la metáfora como la “transferencia del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género o según analogía” (Aristóteles, 2000: 1457 b). La metáfora, en este contexto, pertenece únicamente a la imitación que reproduce palabras. Además, la transferencia metafórica sólo se puede dar a nivel del nombre. Por el momento, esta definición aún no permite analizar el juego metafórico entre la palabra y la imagen o dentro de ésta, pero es el inicio del rastro a seguir en esta reflexión. Para la lectura del emblema es imprescindible saber cómo se conforma la metáfora por analogía.

Digo que habrá *analogía* cuando se hayan el segundo término con el primero *como* o *de igual manera* que el cuarto con el tercero, porque en tal caso se empleará en vez del segundo el cuarto y en vez de cuarto el segundo, y a veces se añade todavía el término al que se refiere el reemplazado por la metáfora. Digo, por ejemplo, que se ha la copa a Baco *como* el escudo a Marte. Se dirá, pues, que la copa es “*el escudo de Baco*” y que el escudo es “*la copa de Marte*”[...] Para algunos casos de analogía no hay nombre peculiar; con todo no por eso dejará de poderse decir “*como*”. Por ejemplo: al lanzar el grano se llama *sembrar*; empero, el lanzar el sol su luz no tiene nombre propio; y, sin embargo, tal acción se ha respecto del sol *como* o de semejante manera que el sembrar respecto del grano. Y por eso se dice: “*sembrando luz de creación divina*” (Aristóteles, 2000: 1447 a-b).

Una bella metáfora se basa en el don natural de contemplar semejanzas. A continuación se verá cómo los emblemas funcionan a partir de esta idea.

3. 3. El universo simbólico del emblema

Este género permitió crear un lenguaje ideográfico, con base en imágenes, explicadas con textos que pretendían imitar la sabiduría del mundo antiguo, especialmente la de los jeroglíficos egipcios. Aurora Egido señala, en el prólogo a los *Emblemas* de Alciato, que la

visión poética del mundo, que proporcionó en el Renacimiento la búsqueda de significados ocultos en las cosas, fue un fenómeno inscrito en una rica tradición simbólica de la que formaban parte los emblemas. Más adelante añade:

Si en los orígenes de la cultura, la letra y la imagen anduvieron juntas, el siglo XVI fomentó la dialéctica entre ambas y creó una ilusión de correspondencias que apelaba además a la relación armónica tradicional entre el macrocosmos y el microcosmos (Alciato, 1993: 8-9).

Jeroglífico I. LA ETERNIDAD



καθεώτων, τὰ μὲν λοιπὰ θνητὰ ὑπέρχει, ὄντων ὅ-
μόνον ἀθάνατον, ὃ ἐπεσοφουσι (ἄνθρωποι) ἐτέρω παν-
τι ζώω, διὰ καὶ τὸ δακτεῖν ἀταρατὴν ὅθι μὲν ἐπειδὴ
δακτεῖ ζώων καὶ θανάτου κυριθίειν, διὰ ὅτι οὐ αὐ-
τὴν ἰδίᾳ κεφαλῆς ἢ τῶν ἰδίων θάσσει.



Cómo representan «eternidad».

Para indicar «eternidad» escriben un sol y una luna porque son elementos eternos.

Si quieren escribir «eternidad» de otra forma, pintan una serpiente con la cola escondida debajo del resto del cuerpo, que los egipcios llaman «aureo» y en griego es «basilisco», con el cual precisamente, haciéndolo de oro, ciñen a los dioses. Los egipcios dicen que la eternidad se revela a través de este animal, porque, aunque hay tres clases de serpientes, las otras son mortales, pero sólo ésta es inmortal, porque destruye a todos los demás animales incluso soplando encima de ellos sin morder. Como parece ser señora de vida y muerte, por eso mismo la ponen sobre la cabeza de los dioses.

Πῶς αἰῶνα σημαίνουσι.

ΑΙΩΝΑ σημαίνοντες, ἥλιον ὃ σελή-
νην γὰρ φουσι, ὅτι αἰῶνα εἶναι σοὶ
χρεῖται. Αἰῶνα δὲ ἑτέρως γράφεται βου-
λόμενοι, ὅτι φιν ζώων φούσι μὲν ἔχοντα
πλωύρα μὲν ὄντων τὸ λοιπὸν σῶμα κρυπτομένῳ, ἔρ-
χουσι μὲν Αἰγύπτιοι οὐβαῖον, ὃ δὲ ἡμελλοῖσι βρα-
σειλίσκον ὅτι πρὸς χρυσοῦν ποιῶντες, θεοῖς πρὸς
ἰδίασιν αἰῶνα δὲ λέγουσιν Αἰγύπτιοι ὅτι τὸ δε-
πὸν ζώον ἀηλοῦσθαι, ἐπειδὴ ζῶν γενῶν ὀφείω.

Figura. 2. “La eternidad” (Horapolo, 1991: 43)

Foucault señala que hasta finales del siglo XVI la representación se daba como repetición, era espejo del mundo. Por medio del juego de la semejanza, las cosas son estructuradas de una cierta forma en el conocimiento del ser humano. Sin embargo, éste no se manifiesta si no es por medio de signaturas, de jeroglíficos. A través de ellas son marcadas las semejanzas para que las podamos leer y reconocer: “Es necesario que las similitudes ocultas se señalen en la superficie de las cosas; es necesaria una marca visible de las analogías invisibles [...]. La semejanza era la forma invisible de lo que, en el fondo del mundo, hacía que las cosas fueran visibles” (Foucault, 2001: 35). La figura era esencial para que la semejanza saliera a la luz.

El mundo es un libro abierto que se lee para conocer la naturaleza. Las marcas escritas, aunque sean mudas, hacen hablar a la naturaleza y son la imagen de lo que enuncian. La función simbólica del lenguaje se da en el entrecruzamiento de éste con los lugares y figuras del cosmos. En este espacio la escritura es reconocida como lenguaje. Habla y escritura (no sólo de la palabra) se complementan. El mundo y el lenguaje están unidos bajo la forma de una escritura. Ésta une por medio de la similitud las marcas y las cosas designadas. En este sentido, Dios entregó al hombre un lenguaje a través del cual podía llegar a la verdad.

Dios hablaba con la cosas mismas, así como los seres humanos hablan con palabras. Por lo tanto, era de una gran sabiduría condensar en el cuerpo de la figura el alma de una idea que ocuparía mucho más tiempo y espacio para ser explicada con palabras y oraciones. Cada concepto corresponde a una imagen distinta y concreta: es un objeto en sí mismo, una unidad inmediata de conocimiento y sabiduría.

La emblemática se vio influida por el legado pseudoegipcio y, en especial, por un manuscrito de Horapolo, *Hieroglyphica*, adquirido en 1419 en la isla griega de Andros por

el sacerdote florentino Cristóforo de Buondelmonti y que provocó un gran interés entre los humanistas, como Marsilio Ficino. Esta obra trataba de explicar de una forma sistemática el sentido oculto de los jeroglíficos. No se ubica con exactitud la identidad del autor puesto que durante el siglo V vivieron dos Horapolo (uno abuelo del otro), pero se supone que vivió entre los siglos IV y V. El texto original fue escrito en copto o demótico, pero está perdido. Se conserva la traducción al griego de Filipo. De los 189 jeroglíficos, 102 corresponden a la tradición de los jeroglíficos egipcios y el resto son producto de la imaginación del autor o de Filipo. Al parecer, Horapolo estudió en una de las pocas escuelas paganas de Egipto que sobrevivían en esa época, ya que la ley cristiana prohibió sus enseñanzas poco tiempo después. Desde el siglo III a.C., los jeroglíficos sólo eran conocidos por una pequeña elite sacerdotal. Jesús María González de Zárate señala, en su introducción a la obra de Horapolo, que algunos grupos esotéricos, “más románticos que científicos”, se preocuparon por mantener viva, aunque deteriorada, la tradición de sus antepasados. Herodoto se refiere a los jeroglíficos como una escritura sagrada cuya invención se debió al dios egipcio Thot. Éste se asoció con Hermes entre los clásicos, como Cicerón y Plutarco (Horapolo, 1991: 12). El sentido alegórico y simbólico que se dio a los jeroglíficos fue retomado por los pensadores del humanismo.

Para el siglo XV, el contexto cultural de los egipcios ya estaba totalmente perdido, lo que permitió una lectura libre y poética de los jeroglíficos. Fueron considerados como una escritura ideográfica de origen divino que escondía significados morales y religiosos. González de Zárate señala que el valor de la obra de Horapolo consiste en haber generalizado un vocabulario fantástico de gran repercusión en los siglos posteriores. En lugar de argumentos discursivos, se buscó plasmar conceptos mediante imágenes que eran copias de las ideas divinas en las cosas. El comportamiento de vegetales y animales se

traduce en empleos morales que se aplican al orden humano. Por ejemplo, la esperanza y confianza en Dios se representaba como una serpiente cortada en dos que pretende vivir mucho tiempo. Durero ilustró un manuscrito de la *Hieroglyphica* en 1514, editado por Willibald Pirckheimer a petición del emperador Maximiliano I (Klossowski, 1988:12).

Las figuras de los antiguos jeroglíficos adquirieron con el tiempo vida propia. Desconocido casi en su totalidad el funcionamiento de esta escritura, sus formas se fueron desplazando e insertando en otro contexto cultural que las utilizó para expresar y articular sus propios conocimientos y vínculos afectivos con el mundo. Separadas del pensamiento de la sociedad egipcia, las formas vagaron hasta caer en las redes de Horapolo y años después en las de los humanistas italianos. La naturaleza imprime formas en los objetos que ha creado en las que los estudiosos tratan de vislumbrar la obra de Dios, inventor de todas las combinaciones. De esta manera, los jeroglíficos fueron percibidos como figuras que se significan a sí mismas, a través de su valor formal. Un significado se desvía de la forma y ésta permite que otros significados la habiten, en un juego de intercambio entre el signo y la forma, de sobreposiciones que le dan otras referencias semánticas. A medida que se pierden viejos sentidos, otros nuevos se suman a la forma. Henri Focillon en *Vie des formes* escribe: “Il arrive que la forme se vide complètement, qu’elle survive longtemps à la mort de son contenu et même qu’elle se renouvelle avec une richesse étrange” (Focillon, 1961: 6).²¹ La forma sugiere un nuevo sentido, le da vida a un contenido a través de asociaciones, dislocaciones, analogías.

Es interesante notar cómo en la emblemática es posible rastrear formas que tienen su origen en los jeroglíficos egipcios. Éstas sobrevivieron a lo largo del tiempo

²¹ “Llega a suceder que la forma se vacía completamente, que sobrevive durante mucho tiempo a la muerte de su contenido y hasta que se renueva con una riqueza extraña”. La traducción es mía.

desconectadas del significado que le dieron muchos años atrás. Al parecer ciertas sensibilidades del barroco fueron susceptibles a ellas. Las formas, que se reinterpretaron en los emblemas y se adaptaron a conocimientos y necesidades espirituales, tomaron una nueva vida que se implantó en el imaginario de la sociedad de los siglos XVI y XVII. Para observar este fenómeno de una forma concreta, se notará que el jeroglífico de la eternidad que aparece en la obra de Horapolo (figura 2) tiene su origen en el jeroglífico del antiguo Egipto que representaba al Sol. Más tarde, es retomado por emblemistas como Michaël Maier en *Atalanta fugiens* (Francfort 1618) o el filósofo alemán Lambsprink en *De lapide philosophico* (*De la piedra filosofal*) publicado en 1625 (figura 3) y por Alciato (figura 4).



Figura. 3. Lambsprink, *De lapide philosophico*(1635)
(Klossowski, 1988: 197)



Emblema CXXXII

EX LITTERARVM STVDIIS
IMMORTALITATEM ACQVIRI

Neptuni tubicen (cuius pars ultima cetum,
Aequoreum facies indicat esse deum)
Serpentis medio Triton comprehendit orbe,
Qui caudam insero mordicus
ore tenet.
Fama viros animo insignes,
praeclaraque gesta
Prosequitur, toto mandat et
orbe legi.

Emblema CXXXII

ADQUIRIR LA INMORTALIDAD POR
EL ESTUDIO DE LAS LETRAS

Tritón, trompetero de Neptuno —cuya parte inferior de monstruo marino y cuya apariencia indican que es un dios del mar—, está encerrado en medio del círculo de una serpiente que se muerde la cola introduciéndosela en la boca. La fama sigue a los hombres de talento singular y a sus acciones ilustres, y manda que se les conozca en todo el mundo.

Figura. 4. “Emblema CXXXII. Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras” (Alciato, 1993: 172)

Veamos el primer caso, el de Horapolo. El jeroglífico egipcio que reproduce el contorno del sol con un punto en el centro se refiere al sol como el dios Ra. Jean Sainte Fare Garnot, en “Los jeroglíficos” (Cohen, 1968: 50), señala que este signo-palabra puede sugerir otras ideas como la de ‘día’ o ‘claridad’. Otra forma de representar a Ra era como un sol flanqueado por una cobra. Esta cobra divina, denominada “ureo”, era símbolo de poder y divinidad. González de Zárate opina que ni el grupo de jeroglíficos del sol y la luna ni la serpiente tenían el significado de ‘eternidad’ en el antiguo Egipto, aunque tampoco descarta totalmente esta posibilidad, ya que el jeroglífico del disco solar rodeado de la serpiente con la luna se utilizó en textos criptográficos para representar la expresión ‘Día y noche, siempre’ (Horapolo, 1991: 43-48).

En cuanto al emblema de Lamsprinck, reproducido (sin epigrama) en *El juego áureo*, de Klossowski, este último explica que “el jeroglífico perfecto de la *Materia Prima*, o Piedra o Tema de los Filósofos es el Dragón, por sus escamas, su volatilidad y su naturaleza ponzoñosa equivalentes a las del Tema mineral. De ser un veneno virulento, la Piedra de los Filósofos pasa a ser Medicina y Elixir de los sabios” (Klossowski, 1988: 200).²² Finalmente, comentando el emblema de Maier, Klossowski aclara que este dragón, conocido como Uroborus, es quizá el jeroglífico hermético más antiguo y simboliza la Unidad de la Materia y el Tema de los Sabios (Klossowski, 1988: 102).

En el emblema de Alciato (figura 4) –que se refiere a la fama que puede adquirir el hombre a través del estudio de la letras– aparece el dios marino Tritón tocando un caracol y rodeado por el Uroborus o serpiente que se muerde la cola. Santiago Sebastián explica que este animal es el atributo de Saturno, de la eternidad y del tiempo cíclico. Como puede

²² La *Prima Materia* o Tema de los Sabios la aporta la naturaleza, mientras que la Piedra Filosofal o *Última Materia* es producto de los procesos alquímicos, que ayudan a la naturaleza a alcanzar su fin ideal (Klossowski, 1988: 62).

notarse, es usado con un sentido distinto al de los emblemas alquímicos comentados antes. Las formas asociadas en los jeroglíficos adquirieron nuevos sentidos, pero es posible rastrear en ellos ciertas analogías que permanecen. Aunque desapareció la asociación directa con el Sol, se mantuvo en la forma circular de la serpiente que se muerde la cola. El círculo no tiene principio ni fin y durante el Renacimiento fue identificado como la figura perfecta (Horapolo, 1991: 47). A partir de éste se mantiene la relación con la eternidad y la trascendencia. Las propiedades mortales de esta serpiente aparecen ya, según González de Zárate, en la *Historia de los Animales* de Eliano, citada por Klossowski.

3. 4. La metáfora y la semejanza

La *Poética* de Aristóteles está situada en un campo más amplio que engloba el conocimiento humano. El valor de lo poético está vinculado a lo moral (las virtudes que debe aprender la sociedad) y a la belleza (la contemplación de un objeto deleitoso). En este punto, el desplazamiento metafórico que se da en la analogía cae en el orden de lo moral y de la belleza. En los emblemas del Barroco se puede percibir que la metáfora también está vinculada al conocimiento científico, donde la analogía se liga a un conjunto de actos guiados por ideas y a sus conexiones con el mundo natural.

¿Qué imitaba el arte? Lo *natural*; el arte será un producto artificial. El poeta es un artífice y toda obra poética un artificio siempre atraído por la fuerza de lo natural, lo bello y lo bueno. Por medio de la imitación se transforma lo artificial en artístico. Esta acción no supone copiar un original sino “darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser real y realizar u obrar según su tipo de ser real” (Aristóteles, 2000: XXXVI). Lo metafórico desvincula lo

real de la aparición, es una mera apariencia. Así, una pintura nos presenta una flor sin ser realmente lo que parece, sin despedir ningún aroma. García Bacca escribe que, para Aristóteles, el imitar (la mimesis):

Opera una cierta desvinculación en las cosas naturales y nos deja sueltos y como subsistentes en sí –lejos, bien lejos del material natural en que suelen naturalmente producirse– acciones, hechos, caracteres y otros objetos de fabricación artificial y artística que serán los objetos propios y los productos peculiares de la *Poética* (Aristóteles, 2000: XXI).

En el momento de la desvinculación, lo metafórico entra en acción y queda atrapado en el reino de una semejanza determinada. La noción de analogía, atraída por los valores de belleza y bondad, y que regía la idea de metáfora en la Grecia antigua, sufrió una especie de desliz en el movimiento orbital que desplazó el universo analógico en la Europa de los siglos XVI y XVII, aunque conservando el impulso de su fuerza anterior. A mi modo de ver, para seguir la transformación del término *metáfora* y su adaptación a otros terrenos representativos, es preciso notar sobre qué sistema de relaciones está implantado. Siempre será pertinente preguntarse si las semejanzas que se contemplan a través de ellas son eternas y únicas o, por el contrario, es posible a través del error de lo metafórico deshacer esas analogías y establecer otras.

En la definición de *metáfora* de Aristóteles, cada cosa posee su nombre propio. El nombre definiría a la cosa a partir del género al que pertenece o a su nombre específico. El nombre es como la etiqueta nominal de los objetos por él designados. Sólo a partir de este supuesto se puede dar la metáfora como “transferencia de nombre de una cosa a otra”. Pero, entonces, ¿qué es lo que posibilita el movimiento metafórico? El nombre “indica, hace

signos, alude, mas no declara, explica, explicita” (Aristóteles, 2000: XCVIII). El desajuste que ocurre entre el nombre y la cosa –ya que ésta no está totalmente definida por el nombre– es, precisamente, el que posibilita un cierto desplazamiento que se denominará *metáfora*. ¿Cómo se da la semejanza? No es estrictamente una semejanza formal o de proporción matemática, “sino de relaciones concretas en que el material y sus relaciones están fundidas en relaciones indisolubles. Así vejez y vida, tarde y día. La semejanza entre los dos pares de términos no es formal, sino concreta y peculiar de cada caso” (Aristóteles, 2000: CIII).

3. 5. El juego poético del emblema

El emblema construye un argumento poético a través de la acción metafórica. Mario Praz, en *Imágenes del Barroco*, cita a Emanuele Tesauro, quien escribe: “La metáfora comprime estrechamente todos los objetos en una palabra: y hace que los veas uno dentro del otro de una forma casi milagrosa” (Praz, 1989: 21). En el emblema, la acción metafórica no sólo se da en el discurso, sino también en la imagen plástica. González de Zárate cita a Palomino –tratadista del siglo XVIII– en su *Museo pictórico* para transmitir lo que en el siglo XVII se entendió por emblemática: “Es pues el Emblema, una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, o de otra ingeniosa, y erudita representación, como mote, o poema, claro, ingenioso, y agudo” (Horapolo, 1991: 25-26).



Figura. 5. "Emblèmes ou devises chrestiennes" (Praz, 1989: 49)

El mundo era visto como un sistema emblemático universal. Así, se empleaba una figura para expresar algo inefable, donde entran en relación lo verdadero y sus semejanzas. Aunque la semejanza es también arbitraria, puesto que un león puede designar al Dios o al demonio; depende de las propiedades del animal que se resalten en este proceso. Así, el significado simbólico de las imágenes no se encuentra en los objetos mismos, sino en las interpretaciones conceptuales que la mirada de la cultura barroca tendía sobre el mundo.

Mario Praz recurre a las palabras del jesuita Juan Eusebio Nieremberg en su *Oculto Filosofia* (Barcelona, 1645) para ejemplificar esta concepción del mundo: "Plotino llamó al

mundo poesía de Dios. Yo añado que este poema es como un laberinto y que por todas partes se lee y hace sentido y dicta a su Autor” (Praz, 1989: 22). La acción metafórica del emblema hace que veamos los objetos bajo un aspecto extraño y que nos sorprende. Esconde más de lo que muestra. El asombro que provoca su lectura es un factor muy importante. Ninguna imagen tiene un único significado, sólo se unen de forma coyuntural.

Tesouro –citado por Praz en *Imágenes del Barroco*– se refiere de esta forma a la calidad de las metáforas en el cuerpo del emblema y de la empresa:

De las metáforas, unas son superficiales, y otras maravillosas²³. Las superficiales tienen un significado obvio que es accesible a todos. Las maravillosas tienen un significado recóndito que el oyente se deleita en penetrar [...]. Son empresas maravillosas aquellas en las que la pintura de sus propiedades, traspasando las leyes ordinarias de la naturaleza, deja un tanto la mente sorprendida y asombrada” (Praz, 1989: 76).

Las metáforas “maravillosas” no configuran un sistema, son creadas de una manera imprevista y sorpresiva, mientras que las superficiales forman un sistema de unidades estables y con un significado unívoco.

Una de las principales fuentes de Alciato fue una colección de epigramas griegos publicados en el siglo XIV por el monje Máximo Planuda bajo el título de *Anthología graeca*. Él tradujo estos epigramas del griego al latín. Muchos de sus emblemas son traducciones o imitaciones de epigramas griegos. En una gran cantidad de emblemas posteriores fueron retomados temas eróticos alejandrinos y petrarquistas, pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio, también Virgilio y Horacio. En cuanto al “cuerpo” del emblema, se tomó como una de las fuentes las pinturas murales pompeyanas. Estas obras fueron

²³ Ésta es la distinción hecha por Aristóteles.

reinterpretadas con fines moralizadores, místicos. Los dioses se convirtieron en modelos de virtud y vicio.

Parte importante de los símbolos que constituyen el repertorio de la emblemática proviene de los bestiarios medievales, como la cigüeña, el pelícano, el fénix. Otras de sus fuentes son los proverbios y máximas del Nuevo y el Viejo Testamento. La heráldica medieval, que tuvo su apogeo entre los siglos XI y XV, es uno de sus antecedentes inmediatos. Con ella se estableció una serie de imágenes cifradas que se utilizaban en un contexto feudal y guerrero. Se imprimían sobre escudos, yelmos, banderas. Entre los objetos y la narratividad simbólica que albergaban, se evocaba “un universo de sentimientos, gustos, esperanzas, pertenencias, identificaciones o habilidades de quien aparece como su portador” (De la Flor, 1995: 84). Un color está en lugar de una virtud con la que se identifica al personaje: es una especie de emblema personal que se refiere al individuo que la porta, una marca social que lo identifica. Era frecuente que las imágenes tuvieran un texto explicatorio. Más tarde, la heráldica pasó de ser un símbolo de identificación personal a constituir un mensaje cifrado por imágenes que mostraban entre sus elementos una mayor complejidad (llegaron a representar genealogías, historias personales). Después pasa a formar parte de la etiqueta de la cultura cortesana. La representación se abre a otros campos y se separa del caballero de carne y hueso, para desplegarse en una escritura más alejada de un referente preciso. La lectura de los emblemas ya no sólo ocurre en la corte o en el campo de batalla, sino también en el espacio apartado del libro.

Los emblemas de amor aparecieron ya con los primeros emblemistas, como Alciato y Vaenius en *Amorun Emblemata*. Sus fuentes fueron las metáforas de los poetas clásicos y de otros escritores modernos como Petrarca. Cupido, el hijo de Venus, fue uno de los

personajes a los que recurrió con frecuencia la lírica amorosa. Se le representó en una gran cantidad de emblemas, ya sea avivando el fuego para significar que la llama del amor consume a quien lo sufre, o atado junto a una hoguera mientras una mujer la enciende para resaltar las crueldades del amor, o hiriendo con sus flechas al azar. Estos emblemas buscaban mostrar la ambigüedad de sentimientos e inestabilidad que producía en el ser humano el amor: felicidad y amargura, deleite y dolor.

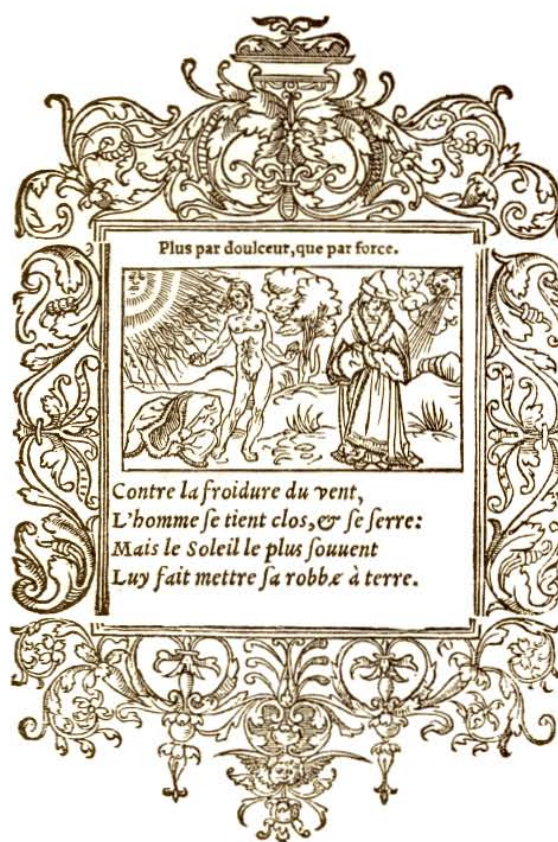


Figura. 6. Corrozet, De *Hecatographie*, Paris, 1540. (Praz, 1989: 44)

Más tarde, estos conceptos fueron adaptados por Georgette de Montenay en *Emblemes ou devises chrestiennes* (Lyon, 1571) para servir de instrumento de propaganda religiosa a los jesuitas. La finalidad consistía en atraer a los lectores a través de las imágenes visuales y la poesía para acercarlos al “verdadero amor divino” que alimenta y conduce el universo. Las travesuras de Cupido fueron reemplazadas por las lecciones del amor sagrado que dirige al alma hacia el conocimiento espiritual de Dios. Así el alma sometida por el fuego es sostenida por el Amor Divino (Praz, 1989: 152). Las fuentes directas de estos emblemas ya no son la literatura amorosa helénica o petrarquista sino las sagradas escrituras. El mundo ya no es un lugar apacible y lleno de deleites: es representado como un jeroglífico de la riqueza material –si está lleno de monederos– o como tentación mundana –si sobresale de él un brazo armado, como puede verse en la figura 5 (Praz, 1989: 49). En este emblema puede reconocerse en el escudo del guerrero el símbolo de la confianza que consiste en un par de manos entrelazadas (Praz, 1989: 122).

3. 6. La metáfora semántica

De acuerdo con lo planteado en la *Poética*, la metáfora pone en evidencia relaciones que existen en la naturaleza; sin embargo, también cabría preguntarse si estas semejanzas no son más bien derivadas de un desplazamiento metafórico en las formas de concebir el mundo. Paul Ricoeur, en *La metáfora viva*, hace una crítica de la teoría de la metáfora de Aristóteles y de los estructuralistas, quienes toman como unidad la palabra –el nivel semiótico– y no la frase –el nivel semántico, en su análisis de sustitución metafórica. La órbita de la metáfora se inclina por una unidad propiamente lingüística, ya no por el

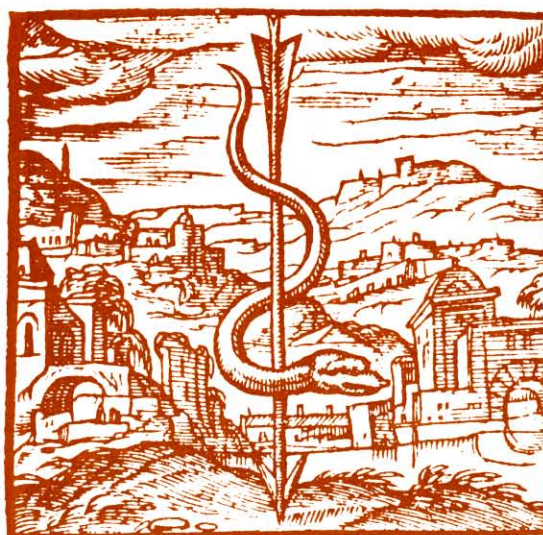
nombre. En este contexto, se sigue restringiendo el funcionamiento de la metáfora a nivel del habla, pero se ha operado un importante cambio al reconocer al enunciado como base de la tensión semántica en que se desarrolla la metáfora. Ricoeur escribe: “Hay que buscar el secreto de la metáfora en las uniones sintagmáticas insólitas, en las combinaciones nuevas y puramente conceptuales” (Ricoeur, *La metáfora viva*, 2001: 242). El desplazamiento metafórico en el emblema no funciona como sustitución de una palabra por otra, sino por medio de “uniones insólitas” entre elementos verbales y visuales en un espacio complejo. Si se concibe la interacción entre el todo y las distintas partes del emblema para entender el modo en que actúa la metáfora, es sumamente enriquecedora la definición de Ricoeur. El problema que presenta para el análisis del género emblemático es que se restringe al discurso lingüístico.

Al inicio de este capítulo se señaló la diferencia entre la *metáfora*, anclada en semejanzas exclusivas del código lingüístico, y lo *metafórico*, que se aplica al desplazamiento en lenguajes verbales y visuales. El objetivo de esta investigación es el de descubrir en lo metafórico un procedimiento común en los lenguajes verbales y visuales, por lo cual será necesario dejar a un lado la variedad de figuras retóricas que se reconocen a nivel lingüístico, a favor de un término que reúna dos campos distintos (Ricoeur, *La metáfora viva*, 2001: 240).

3. 7. La interpretación verbo-visual del emblema

Fernando de la Flor sostiene que la imagen simbólica se inserta en el dominio de lo poético y se acciona con aspectos verbales y visuales (De la Flor, 1995: 13). El desplazamiento

metafórico no sólo se da respecto a los objetos que la imagen representa de forma sorprendente y fantástica, o a la tensión semántica creada entre los enunciados del epigrama, sino también en el vínculo que se establece entre lo verbal y lo visual. En este movimiento ocurre un desplazamiento metafórico entre lo que condensa la figura en relación con el texto y la forma en que éste sobredetermina o guía la aprehensión de la figura.



Emblema XX
MATVRANDVM

Maturare iubent propere, et cunctarier omnes;
Ne nimium praeceps, neu mora longa nimis.
Hoc tibi declaret connexum
echeneide telum;
Haec tarda est, volitant
spicula missa manu.

Emblema XX
SIN PRISA, PERO SIN PAUSA

Todos nos aconsejan obrar con prisa y con calma, no demasiado rápido ni con demasiada demora. Que te lo muestre la flecha unida a la rémora: ésta es lenta, mientras que los dardos vuelan de la mano que los arroja.

Figura. 7. “Emblema XX” (Alciato, 1993: 52)

La recepción integral del emblema no es la misma que si se ofrecen el texto o la imagen por separado. Las cosas son dichas y representadas a la vez. Mario Praz explica, en *Imágenes del barroco*, que el emblema no es una obra pictórica (en el sentido tradicional de

la palabra) sino más bien un jeroglífico donde un dato se convierte en un concepto que se aprehende a través de una imagen verbo-visual. No tiene un valor como pintura en sí, lo tiene como creación poética. El ser humano de los siglos XVI y XVII buscaba conocimientos a través de sus sentidos, pero no sólo gracias a la contemplación de la imagen visual, sino también mediante su transposición a un jeroglífico, a un emblema. La imagen en apariencia inmóvil tomaba vida y era percibida por todo el cuerpo. La interacción entre las tres partes del emblema provoca un desplazamiento del significado de una parte a la otra. Su sentido se lee en la totalidad de la obra: un término completa al otro. La metáfora era el instrumento retórico a través del cual entraban en relación los dos sistemas. Cada uno es trasladado al otro medio. La imagen evoca y la palabra guía el recorrido de la evocación en una dinámica que progresa indefinidamente de significante en significante. La imagen condensa por un proceso metafórico lo que el texto enuncia. Esto no es lo mismo que ilustrar un poema o una glosa. Existe un juego poético donde los lenguajes se funden, pero conservando cada uno sus características al descubierto. El sentido es potencial y oculto, se hace patente en el devenir de los significantes verbales y visuales.

El texto en el emblema no funciona siempre de la misma forma. Fernando de la Flor explica que a veces los dos códigos se unen, pero guardan sus fronteras. La mirada transita de un mundo a otro. Otras veces, el texto penetra en la imagen, se vuelve un elemento figurativo que guía el recorrido de la vista.

El trabajo de escritura consistía en tender un hilo conductor que permitía un desplazamiento continuo entre la palabra y la representación plástica, o a la inversa: “Los emblemas son por tanto cosas (representaciones de objetos) que ilustran un concepto; los epigramas son palabras (un concepto) que ilustran objetos (tales como una obra de arte, una

ofrenda votiva, una tumba)” (Praz, 1989: 24). Por lo tanto, en el emblema se complementan las dos formas de representación y se da el espacio-tiempo para que se articulen en un todo. Santiago Sebastián señala que Alciato, en la dedicatoria que escribió en el *Emblematum liber*, describe los emblemas como “escritura callada” (Sebastián, 1995: 12). No sólo las palabras designan algo: también lo hacen las cosas representadas por las figuras. El procedimiento se percibía en analogía con la naturaleza, ya que ella habla a través de las cosas. Fernando de la Flor, en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, escribe: “El discurso del simbolismo se revela así como una formación mixta, generada a través de la confluencia de las palabras y de las imágenes en el seno de los grandes procesos hermenéuticos” (De la Flor, 1995: 12).

El emblema fue considerado una arte menor donde se buscaba sobre todo el entretenimiento. Se criticaba su carácter visual por complacer a los sentidos y a la imaginación, y no al intelecto y al corazón. Pero en el siglo XVI, el conocimiento también empezó a depender de las impresiones sensoriales, especialmente de las visuales. Santiago Sebastián explica este cambio respecto a la Edad Media, en la que la vista ocupaba un tercer lugar después del oído y el tacto (Sebastián, 1995: 11). A mediados del siglo XVI, el Concilio de Trento se declaró a favor del uso de imágenes visuales para la propagación de la fe. Se justificó su uso como instrumento didáctico que provoca deleite, inteligencia, voluntad y memoria. Además, las imágenes visuales enseñan y entretienen tanto a los letrados como a los que no saben leer. El efecto visual permitiría que las enseñanzas se grabaran de forma indeleble y mucho más directa. Gracias a estas cualidades, los emblemas se convirtieron en la propaganda favorita de la Compañía de Jesús. Para los humanistas, la imagen podía elevar el espíritu a altos grados de conocimiento. A través de la asociación de un lenguaje con otro, pretendían alcanzar una unidad entre el mundo y el discurso que

habían desarrollado (Praz, 1989: 18-23). Los emblemas cristianos no debían ser entendidos más que por los ojos del espíritu, que no se dejaban engañar por la apariencia de la visión óptica. La imagen visual y material proyectaría en el interior otra imagen inmaterial. La primera serviría como fuente de meditación espiritual. La combinación de la pintura y del texto, reflejándose uno en el otro, trabajaría para crear un emblema memorable, para evocar un misterio (De la flor, 1995: 153).

3. 8. La metáfora y el símbolo

Ricoeur, a diferencia de Aristóteles, propone que el trabajo de semejanza que se da en la metáfora no está determinado, en primer lugar, por el referente extralingüístico. La metáfora es un discurso que crea mundo a partir de la tensión que existe entre sus enunciados. Ahora bien, en los emblemas es precisamente el referente extralingüístico el que hace posible la tensión metafórica entre palabra e imagen visual en el campo del lenguaje.²⁴ En la interpretación de la metáfora, se expresan las fuerzas de dos polos gravitacionales opuestos, incluso a pesar de que es realmente difícil eliminar la atracción ejercida por cualquiera de las dos referencias: la intralingüística y la extralingüística. Para estudiar el lenguaje poético en los emblemas, se reconocerá el influjo de ambas, así como la ruta errante de lo metafórico, que se pasea entre una multitud de verdades o de ejes gravitacionales. El emblema funciona por medio de un lenguaje simbólico. Si se desconoce el trabajo de lo metafórico entre todas las partes que lo constituyen, se leerá el epigrama por separado de la pintura y ésta se verá como simple ilustración.

²⁴ Con lenguaje no sólo nos referimos al habla, sino también a otros modos de representación como son los gestos y los medios visuales.

Resulta oportuno notar el desplazamiento que ha sufrido el término *metáfora* a lo largo del tiempo. Ricoeur, apoyándose en los trabajos de Michel Le Guern, sugiere que la metáfora “propriadamente dicha” funciona por una analogía semántica producida por una incompatibilidad que motiva la interpretación figurada y crea una imagen; mientras que el símbolo es el que funciona por analogías extralingüísticas (Ricoeur, *La metáfora viva*, 2001: 244-249).

Ricoeur, en *Teoría de la interpretación*, define el símbolo como una estructura de doble sentido que no es puramente semántica (como es el caso de la metáfora). Un sentido es lingüístico, remite a la significación, y otro se refiere a algo más allá de su elemento lingüístico; funciona como “un excedente de sentido” ligado al cosmos, a una lógica de correspondencias entre los elementos del mundo natural. “Lo que pide ser llevado en símbolos al lenguaje, pero que nunca pasa a ser lenguaje completamente, es siempre algo poderoso, eficaz, energético” (Ricoeur, , 2001: 76). Los símbolos tienen raíces en el mundo y expresan la asimilación de una cosa con la otra y de nosotros con las cosas, mientras que las metáforas surgen en su superficie lingüística. La concepción del símbolo como elemento que entabla una relación extralingüística se funde con la metáfora por analogía de Aristóteles.

Aristóteles explicaba que la metáfora se originaba en la contemplación de la semejanza. Según Ricoeur, ésta última es producto de aquélla. La semejanza “debe ser un carácter de la atribución de los predicados y no de la sustitución de los nombres. Lo que crea la nueva pertinencia es esa especie de ‘proximidad’ semántica que se establece entre los términos a pesar de su ‘distancia’ ” (Ricoeur, 2001: 259). La mutación de sentido es la función de la semejanza, originada en la tensión que se crea entre predicados contradictorios. Es un deslizamiento de un sentido literal a uno figurado:

En efecto, la expresión funciona primero literalmente: podemos decir, tomando la descripción del símbolo en el sentido restringido de Peirce, que es una regla para encontrar un objeto o una situación; funciona luego icónicamente, designando de modo indirecto otra situación semejante. Al no ser la representación icónica una imagen, puede apuntar hacia semejanzas inéditas de calidad, estructura, localización o de situación y sentimiento; la cosa buscada se piensa siempre como lo que el icono describe. Así pues, la presentación icónica encubre el poder de elaborar y extender la estructura paralela (Ricoeur, 2001: 253).

¿Cómo se crea una semejanza sin referente externo? La metáfora se explica como visión y como construcción en el habla, lo que significa que la semejanza se puede dar entre cualquier cosa. Lo semejante se percibe en la diferencia y en la contradicción. “Lo ‘mismo’ y lo ‘diferente’ no están simplemente mezclados sino que permanecen opuestos” (Ricoeur, *La metáfora viva*, 2001: 263). En lugar de sustitución se da “la asimilación mutua de dos áreas de significación por medio de una atribución insólita” (Ricoeur, 2001: 265). La iconicidad de la metáfora permite que un signo convencional (palabra, enunciado) o una imagen visual que haga referencia a un objeto, por ejemplo a una salamandra, mediante una propiedad diferencial, invite a descubrir semejanzas o propiedades distintas en el interior de otras instituidas en un sistema. Así, el signo o el dibujo de la salamandra funciona como icono. La salamandra se identificaba con un animal frío que era capaz de apagar el fuego con su cuerpo y no se quemaba. Su figura pasó a ser icono del elemento fuego y de la contancia (Horapolo, 1991: 254).

Aunque es difícil eliminar la idea de que existe un sentido propio y otro figurado a partir de los cuales funciona la metáfora, se quisiera tener presente que todo sentido propio proviene de uno figurado, aunque el uso o una institución hayan borrado este pasado. Las metáforas constituyen el vocabulario de la filosofía, las ciencias, la crítica literaria, que

funcionan mediante analogías y modelos. Al respecto, Wendy Steiner escribe en “La analogía entre la pintura y la literatura”:

Esta riqueza en los signos icónicos –metáforas, analogías, modelos, diagramas, pinturas, etc.– permite explorar en profundidad un sistema o rastrear todas las relaciones e implicaciones de una noción, incluso si tienden a desplazar la fuerza original de su formulación icónica. Este potencial tanto para el avance como para el deterioro es lo que convierte al pensamiento icónico en un proceso dinámico (Steiner, 2000: 26).

¿Cómo es la imagen²⁵ semántica que se crea en la metáfora? Para pensar en ella sin recurrir directamente a referentes extralingüísticos, es necesario situar en la imaginación un plano verbal. El problema que deja Ricoeur sin resolver es el del residuo que se crea en la mente y que no es verbal, por ejemplo, una imagen visualizada en la mente. Cómo recuperar el elemento sensible de la teoría semántica de la metáfora, donde el juego de la semejanza se encuentra rondando los límites del discurso (¿o ya se ha escapado?). Es indispensable tener en cuenta la articulación del sentido y lo sensible en el lenguaje poético.

Para resolver este conflicto, Ricoeur señala que en éste, el lenguaje está orientado hacia él mismo y la función referencial queda subordinada. Este mecanismo da lugar a una experiencia ficticia, inmanente al propio mensaje. El texto se cierra a la realidad y se abre hacia él mismo, así se percibe como un objeto en sí. Ahora bien, la iconicidad de la metáfora radica en “la fusión del sentido con una multitud de imágenes evocadas o provocadas” (Ricoeur, *La metáfora viva*, 2001: 279). El sentido libera lo imaginario, la iconicidad implica el control de la imagen por el sentido. Así el icono verbal es un medio para construir imágenes. Cabe preguntarse en qué medida la metáfora suspende la

²⁵ En este contexto, imagen se entiende como las impresiones sensoriales evocadas y provocadas por el lenguaje (Ricoeur, *La metáfora viva*, 2001: 280).

referencia a la realidad o hasta qué punto es el discurso el que desencadena y dirige imágenes sensibles. Por ejemplo, para que se desarrolle la tensión metafórica es necesario un término literal, de uso común. Este término “literal” o “propio” supone la tensión en el lenguaje poético entre la lectura figurada y la referencia extralingüística del habla (vivencias cotidianas en una determinada cultura), que apela a una percepción convencional y hasta cierto punto denotativa del mundo. Por esto, se refiere a relaciones exteriores al mensaje en sí. ¿Es realmente necesario liberarse de la referencia al mundo –que tampoco es única– para poder explicar la metáfora? No existe verdad literal que pueda sustituir el juego metafórico porque ésta, si es que existe, siempre se nos escapará de las manos al momento de enunciarla o escribirla. Esta generación y regeneración de las metáforas es el proceso de lo metafórico. La tensión creada en el enunciado depende siempre de los usos que da una cultura a los campos que ella recorta. Por esto, se refiere a relaciones exteriores al mensaje en sí.

3. 9. La imagen poética del emblema

La pintura en el emblema no es explicada totalmente en el epigrama, pues el símbolo era visto como una dimensión casi mágica y, hasta cierto punto, indecible. Éste se articula respecto a un discurso lingüístico y a un lenguaje simbólico, donde se da un vínculo con lo irracional; es un depósito de revelación divina, una presencia activa. En el contexto de la emblemática, la imagen visual es un instrumento de elevación que expresa una relación metafísica. Es importante, por lo tanto, que conserve su valor polisémico y ambiguo. Aunque hay que reconocer que, a medida que se popularizó el emblema y se utilizó con

fines didácticos, su lenguaje tendió a ser sinónimo de un equivalente verbal. De esta forma, se rompe el equilibrio entre la palabra y la imagen, se debilita su poder sintético y condensador.



Figura. 8. De “Symbolicarum quæstionum libri V” (Praz, 1989: 38)

La fuerza de atracción que cada uno de las partes ejerce en el emblema varía y da lugar a distintos tipos:

1. El “emblema nudo” carece de imagen visual. Ésta se sugiere por medio de la descripción lingüística del icono. Esta forma se acerca en su funcionamiento al

procedimiento de la metáfora semántica de Ricoeur, donde el discurso guía la elaboración de imágenes sensibles, en este caso visuales.

2. El “emblema silente” no tiene texto. En ambos caso se da al lector la opción de evocar interiormente la otra parte. A veces hay espacios en blanco que le permiten escribir una reflexión personal. El lector es el encargado de proyectar un texto en la mente que complete la acción del emblema. La palabra queda cifrada en los límites de la imagen.

En los casos en los que sólo aparece una de las partes, el receptor será el responsable de vincular al texto una imagen o a la inversa. El emblema es un lenguaje mixto donde interactúan lo verbal y lo visual, de forma que, aunque uno esté aparentemente ausente, el otro trabajará como su potencia evocadora. El intento de sobrepasar los límites entre la palabra y las artes plásticas es también una tentativa de disolver la línea entre el signo y el mundo, entre la realidad y los medios de representación, de destruir las barreras que tiene cada arte en su modo de significación y asimilarlo con la forma de percepción multisensorial que el hombre posee.

La práctica del arte de la memoria durante los siglos XVI y XVII impulsó la creación de imágenes asociadas a pensamientos. Los antiguos griegos fueron quienes crearon este arte que formaba parte de la enseñanza de la retórica y “era como un alfabeto interno. Quienes conocen las letras del alfabeto pueden escribir lo que se les dicta y leer lo que han escrito. Del mismo modo, quienes han aprendido mnemónica pueden poner en lugares lo que han oído y sacarlo de la memoria” (Yates, 1974: 19). Cicerón en *De oratores* explica que el arte de la memoria consiste en seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas “que se deseen recordar, y almacenar estas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preserve el orden de las cosas, y las imágenes de las

cosas denoten a las cosas mismas, y utilizaremos los lugares y las imágenes respectivamente como una tablilla de escribir y las letras escritas en ella” (Yates, 1974: 14).

Este ejercicio de fortalecimiento y consolidación de la memoria se basa en crear un orden con los elementos que se deseen memorizar estableciendo imágenes visuales, ya que se suponía que el sentido de la vista es el que crea impresiones más duraderas en nuestras mentes. Para iniciar este ejercicio era necesario imprimir en la memoria una serie de lugares que se aconsejaba no fuesen ni muy oscuros ni muy iluminados, y donde las habitaciones no fueran similares entre sí. En ellos se ubicarían imágenes sorprendentes, deformes, hermosas, cómicas u obscenas que debían de excitar nuestras emociones. Había dos clases de imágenes: unas para recordar cosas, argumentos o nociones y otras para recordar palabras individuales. La nemotecnia trabaja con imágenes que funcionan como jeroglíficos y emblemas. Lo que se desea recordar está sujeto a procesos de condensación y desplazamiento. Fernando de la Flor señala que estas imágenes mentales van a ser reconocidas como “emblemas silentes”. Así, una imagen se presta a ser soporte de un texto (De la Flor, 1995: 40). Durante el Renacimiento, el arte de la memoria estuvo vinculado a la predicación y a la pedagogía. Se practicaba la memorización de la oración por imágenes, gracias a las cuales quedaban visualizadas y plasmadas las partes del discurso y vinculadas a los afectos del individuo. Este procedimiento conformó un vocabulario simbólico que se utilizó tanto en la práctica del arte de la memoria como en el género emblemático.

Wendy Steiner señala en relación al arte iconográfico:

Es la combinación en el símbolo del detalle visual y el concepto abstracto lo que facilitó que fuera compartido interartísticamente. La pintura le podía proporcionar al concepto una apariencia específica y paradigmática, mientras que la literatura podía establecer la relación entre un concepto y su manifestación sensible (Steiner, 2000: 37).

Siguiendo las ideas del Grupo μ sobre la retórica de la imagen visual, es posible asociar el plano de la expresión plástica a un contenido semántico. En el mensaje semántico se reconoce un conjunto de signos codificados, discretos y traducibles. Así, aunque no esté presente el epigrama en este emblema (figura 8), es posible reconocer ciertos elementos simbólicos que se interpretan a partir de códigos. Santiago Sebastián, al referirse al significado del dragón, señala que cumple la misión de guardar objetos, templos, santuarios (Alciato, 1993: 53). Significa vigilancia y protección. La cabeza del león, según Horapolo, está asimilada al coraje y la valentía (Horapolo, 1991: 103-104). Tal vez no tenga nada que ver con el sentido que limita el epigrama en la lectura del emblema, pero brinda la posibilidad de abrir sentidos. Es posible pensar que Venus, que viene a toda velocidad con sus alas y sobre la concha, quita al guerrero su cabeza y le entrega ciertos atributos asociados a la valentía y vigilancia. Es obvio que el carácter retórico del emblema depende en gran medida de su espacio contextual, sea el del epigrama o el de la cultura.

En la imagen visual del emblema es posible determinar una convivencia de lo icónico con lo plástico. A primera vista, se distingue la figura: un guerrero entrega su cabeza a Venus a cambio de una de dragón y otra de león. Pero la aparente incoherencia narrada en la pintura guía a una segunda lectura que debe interpretarse a partir de cierto contexto exterior a ella, ya sea un epigrama o un código simbólico. El movimiento metafórico, en este caso, se da por un lado entre la figura del león y sus atributos, o entre el enunciado plástico y el epigrama que a su vez se proyecta sobre él. El león es y no es un león; ésta es la tensión metafórica que se crea en un enunciado plástico donde un conjunto de estímulos visuales está asociado a un contenido, o requiere de nuestra participación afectiva.

3. 10. El desplazamiento metafórico

Ricoeur sostiene que el flujo de las imágenes provocado por el desplazamiento metafórico no es totalmente libre, porque está dominado por el lado sensible del lenguaje poético que mantiene unido el sentido a la imagen por una relación intuitiva (a esto llama Ricoeur el “ver como”). La identidad que sobreviene entre los dos elementos no es absoluta, pues conservan sus respectivas diferencias. Este “ver como” define la semejanza y asegura la unión entre el sentido verbal y la imagen dentro de la interioridad del lenguaje (Ricoeur, 2001: 282). Ricoeur reconoce en la tensión entre dos enunciados la acción de la metáfora, pero la restringe al campo lingüístico. En el caso del emblema, se podría señalar que este desplazamiento ocurre entre la imagen plástica (y no sólo la imaginaria) y el discurso verbal y que la relación entre ambos términos no es de subordinación.

Para dar cuenta del funcionamiento del emblema, es importante no centrar el sentido metafórico en la palabra y reconocer la interacción entre los usos y costumbres del lenguaje y los sentidos que pueden derivarse. Ricoeur critica la idea de que la metáfora resulta de la sustitución entre dos palabras y propone la de que es producto de la interacción entre dos enunciados. Esta definición, en el caso del emblema, es útil hasta cierto punto, pues reconoce en la metáfora un discurso complejo y una dinámica entre el todo y sus partes, contemplando al emblema como una forma en la que entran en juego el sentido (la significación) y la referencia (las costumbres y los usos lingüísticos). El cambio de sentido no sólo se da en la palabra, sino también en el contexto y en la relación de los elementos del enunciado. Por lo tanto, su crítica, que comienza por Aristóteles y su concepción de

metáfora centrada en la palabra, es de suma importancia. El problema que plantea el emblema al discurso sobre la metáfora es que rebasa las diferencias entre el discurso lingüístico y el visual, establece analogías y desplazamientos que no son parafraseables en su totalidad.

Jacques Derrida propone también algunas reflexiones en torno a la concepción de la metáfora. Primero, señala el fondo móvil metafórico de la filosofía y de todo lenguaje, donde hasta las nociones más abstractas esconden una figura sensible. Segundo, afirma que no existe sentido propio en sí,²⁶ sino en función de una economía de los signos que nos permite entendernos de una forma más eficiente. Todo lenguaje está invadido por la metáfora. Y con “lenguaje” no sólo se refiere al habla, sino también a la danza, la pintura, la fotografía²⁷. Así describe Derrida el movimiento de metaforización idealizado por la filosofía: “Origen luego borratura de la metáfora, paso del sentido propio sensible al sentido propio espiritual a través del rodeo de la figura” (Derrida, *Márgenes de la filosofía*, 1989: 265).

Derrida sugiere que para ignorar estos movimientos trópicos, el discurso filosófico ha planteado que el sentido evocado por estas figuras es una esencia independiente, un hecho que existe por sí mismo y se puede nombrar. La filosofía, en su conquista de la “verdad” ha separado el sentido propio del metafórico. El sentido propio se refiere a intenciones significativas unívocas (Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, 1989: 10-11). De esta forma, la verdad se reconoce como una presencia y no como un discurso. El sentido metafórico se deriva del sentido literal y puede, como señala Aristóteles, acceder al lenguaje verdadero por medio de la analogía. En este sentido se da

²⁶ Aristóteles y Ricoeur (Ricoeur, *la metáfora viva*, 2001: 253) se refieren a los términos “literal” y “figurado” en el trabajo de la metáfora.

²⁷ Me limito a los lenguajes poéticos.

una concepción simbolista del lenguaje en la que se cree que hay una ligadura de necesidad natural entre el significado y el significante que se descubre por medio de la analogía. Éste era precisamente el juego entablado en los emblemas.

Desprendida de su idea de “verdad”, la analogía siempre se establece entre el lenguaje y otra cosa diferente de él. Derrida sugiere que “la metáfora nace cuando el deseo, poniéndose a escribir, se separa de sí mismo y nombra la ausencia” (Derrida, *Márgenes de la filosofía*, 1989: 309). En la economía de la metáfora se da una relación que no está totalmente determinada por la lingüística. Una palabra se puede asociar a una idea, a una cosa o a otras palabras. “Su contenido no es verdaderamente determinado sino con la ayuda que esconde fuera de ella” (Derrida, *op. cit.*, 1989: 258). Este intercambio se da en todo lenguaje, es su juego fundamental. El sentido entre las partes del emblema también se articula en relación con el exterior: una visión del mundo. A mi modo de ver, el emblema en su conjunto, como significante, sólo encuentra vida en la diferencia que lo separa del mundo, donde resuena en la imagen inmaterial que crea en el lector.

Ricoeur señala, en *La metáfora viva*, que es la palabra la que dirige el sentido de la imagen. Es el habla la que da ser a la imagen. Al contrario, Derrida plantea lo que podría parecer un enigma: lo metafórico engendra al lenguaje, antes de él no hay sentido propio ni metáfora. Por lo tanto, existe algo en la metáfora, como ya lo ha notado Ricoeur, que “se resiste a ser comprendido como expresión de un sentido” (Derrida, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, 1989: 15), que se escapa al querer decir de un discurso. Éste es el espacio intergravitatorio del que se ha tratado en este capítulo y que permite la articulación visual y lingüística en el emblema.

En este momento es pertinente referirse a la escritura del emblema y su relación con lo que se ha llamado “lo metafórico”. El juego metafórico en lo visual, en lo verbal y entre

los dos se da en el marco de lo que se ha estudiado como “escritura”. Para Derrida, la definición de escritura, como significante de otro significante –“símbolos de símbolos” (Sapir, 1994: 27)– describe el movimiento del lenguaje. El significado siempre será un significante en su misma posibilidad e imposibilidad de acechar lo real, la presencia; en esto radica su valor como diferencia.²⁸ La relación que se da en la palabra entre el significado y la cosa libera la diferencia en el proceso significante. Si se entiende el lenguaje desde su fondo de escritura, se podrá comprender su juego metafórico. “Por lo tanto no se trataría de invertir el sentido propio y el sentido figurado sino de determinar el sentido ‘propio’ de la escritura como la metaforicidad en sí misma” (Derrida, 2003: 22). Al parecer, la metáfora no tiene nombre propio, hasta ella misma pasa a través de su cristal.

La representación pura, sin desplazamiento metafórico, no existe como lo vimos en el capítulo anterior en el caso de la fotografía. Un niño retratado en una fotografía ya no está propiamente presente. El hecho de copiar algo que existe en un momento determinado, comporta una metaforicidad, una translación. La duplicación del niño en la foto es la huella de su ausencia, del momento exacto en que éste y el fotógrafo se encontraron cara a cara. El existir de esta diferencia no sólo permite capturar un momento, sino también manipular el sentido que puede darse al retrato, dependiendo del contexto en el que aparezca. Así, la serpiente representada en el emblema de Lambsprink (figura 3) no es el animal en sí, sino su metáfora jeroglífica. El desplazamiento de la figura de la serpiente por medio de una analogía sugiere la idea de eternidad.

²⁸ La diferencia es la fuerza dinámica del lenguaje. La cursiva en *diferencia* no es un error tipográfico. Derrida utiliza el término *différance*, en francés, para marcar una diferencia gráfica respecto a *différence*. En español se traduce como *diferancia* o *diferencia*. Prefiero utilizar la segunda opción pues corresponde a una marca gráfica que no altera el sonido de la palabra. Carmen González Marín en la introducción a *Márgenes de la filosofía* escribe “La *différance* es una suerte de memoria antropomórfica en el lenguaje, memoria del proceso de producción del sentido, en que todo es siempre, y por necesidad, un signo de otro signo, una vez aceptada la inexistencia de los significados ideales garantizados por la presencia del hablante” (Derrida, *Márgenes de la filosofía*, 1989: 12).

¿Cómo explica Derrida la metafóricidad de la escritura? Con “escritura” no sólo se entiende la expresión gráfica de una palabra, de una idea o de un objeto, sino también el esquema que une la forma con toda sustancia. Por ejemplo, un contenido con una expresión gráfica u oral. “Sin una retención en la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería” (Derrida, 2003: 81). Este movimiento es previo a la determinación del contenido, es anterior a la idea de signo (conformado por un significado y un significante). Más adelante añade: “Esta diferencia, que no es más sensible que inteligible, permite la articulación de los signos entre sí en el interior de un mismo orden abstracto –de un texto fónico o gráfico, por ejemplo– o entre dos órdenes de expresión” (Derrida, 2003: 82). Esta idea de la escritura como diferencia es la que permite la articulación de las distintas partes del emblema. En su representación se vincula la idea del mundo que tenía el ser humano del Barroco con los seres vivos y los astros que observaba, los jeroglíficos egipcios antiguos con el anhelo de descubrir una escritura universal, natural y eterna, y también los conceptos con las formas plásticas que los representaban. Toda metáfora requiere de esta no-presencia de lo otro y del deseo de retenerlo en su escritura.

3. 11. El significado oculto

A través de la asociación de un lenguaje con otro, los humanistas pretendían alcanzar una unidad entre el mundo y el discurso que habían desarrollado. La imagen poética en el emblema tiene un sentido conceptual que busca la semejanza y la translación de un sentido figurado a uno que se supone el verdadero, a través de operaciones de

desplazamiento y condensación. Para ello, es necesario ingenio, imaginación y capacidad de sugestión, puesto que las redes de analogías son infinitas. Las imágenes no son descriptivas o ilustrativas, buscan articular un concepto, una idea. El emblema es una expresión poética que busca imitar a la naturaleza. Praz cita a Baltasar Gracián, en *Agudeza y Arte de ingenio*, quien define así el concepto: “Es un acto del entendimiento, que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos” (Praz, 1989: 24).



Figura. 9. *Collectanea chymica* (Klossowski, 1988: 310)

El emblema pasó a ser una especie de enigma tanto visual como verbal que planteaba un acertijo en el que se encerraba una solución de índole moral, religiosa. A primera vista podía parecer representar una cosa y significar otra, por lo que fue un vehículo ideal para la transmisión secreta de conocimientos adoptada por los alquimistas (figura 9). Fernando de la Flor sugiere que “la significación es una ‘puesta en abismo’ que descubre, detrás de cada representación, otras representaciones implicadas” (De la Flor, 1995: 16-17). Éste es precisamente el juego metafórico en el que se desliza toda metáfora.

El público no buscaba descubrir en el emblema la significación que pretendía darle el autor, sino apropiarse de ella de una forma personal, interiorizada. Se da, por lo tanto, una lectura interior del emblema, que lleva a pensar a través de él. En la imagen del emblema se encuentra contenida una meditación. Fernando de la Flor explica que la profundización en el sentido es paulatina y abierta (aunque en los emblemas morales desaparece un poco el misterio). La digresión es el modo de trabajo del emblema y es la libre asociación del lector la que dará una significación al aparente absurdo que se representa. El sentido simbólico de la figura es potencialmente infinito; es el texto el que, en cierta medida, lo determina. La imagen visual cifra un discurso y condensa diversos sentidos (De la Flor, 1995: 164).

El emblema, como forma de presentar, componer y estructurar el pensamiento y lo poético, influyó en la narrativa, el teatro y en la poesía. Gracias a que se daba una correspondencia entre el emblema y la imagen poética, se estableció un sistema compositivo que repercutió no sólo en el campo literario, sino también en la pedagogía y en la elaboración de sermones. Fueron considerados como sistemas emblemáticos la literatura, el teatro y la danza, donde se combinan la literatura y las artes plásticas. Los emblemas no sólo divulgaron una amplia serie de temas, sino también contribuyeron a la creación de

imágenes visuales por medio de la palabra –y a la inversa (desplazamiento metafórico)– en el discurso científico, en la teología mística, la alquimia y la literatura.

Los emblemas también influyeron en la composición y significado de la obra plástica. Funcionan como un código gráfico-literario importante para la interpretación de la pintura. En el siglo XVII se dio el auge de la emblemática y fue precisamente cuando los pintores incorporaron este lenguaje a sus cuadros. Por ejemplo: Pedro Brueghel (*La caída de los ciegos*), Rembrandt Van Rijn (*El hombre del casco de oro*), Diego Velázquez, Alberto Durero. *A Venus y Cupido*, de Lucas Cranach (figura 10) bien podría anexarse el epigrama del emblema CXII de Alciato, traducido al castellano por Daza Pinciano (Lyon, 1549).

3. 12. La deriva de lo metafórico

Derrida escribe que el concepto de metáfora se basa en la oposición entre sentido figurado y propio, que no sólo determinan la comprensión semántica del lenguaje poético, sino también toda la filosofía occidental. En cambio, la idea de lo metafórico ya no está regida por la determinación del sentido propio y del figurado. Al contrario, a su merced, el lenguaje está sujeto a un recorrido sin fundamento donde se interrumpe su conexión unívoca con un concepto y se abre paso al error de la significación. Durante el desplazamiento, el lenguaje estará disponible entre el no-sentido y la significación, como sucede en el movimiento que sacude al emblema y que por momentos lo pierde en su

lectura del mundo. En este error se desvía de lo “verdadero” porque, desde su origen, la metáfora lleva implícita una ausencia que es necesario suplir por medio de una relación de analogía. La metaforización de la metáfora es su continuo error, es un movimiento que ha de prolongarse hasta el infinito. Derrida propone que somos transportados por la metáfora, como un piloto en un navío que va a la deriva. Aunque el individuo cree que designa y se orienta, en el fondo siempre está sujeto al traslado de lo metafórico. El rodeo de la metáfora se despliega sin límites y sin “propiedad” (Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía* :35-37).

El juego del emblema era también su peligro. La imagen, tanto verbal como visual, estaba en lugar de una cosa, una búsqueda espiritual o moral. Su visión analógica era una metáfora del mundo que daba al lector la tarea de interpretar un enigma que iba de la imagen a la palabra, en un recorrido que no buscaba caer demasiado pronto en el significado único y verdadero de la obra, porque simplemente no lo tenía. Aunque parecía que el emblema sólo buscaba denunciar una moraleja de índole moral, ¿para qué crear entonces un camino tan largo y sinuoso? Preferencias, caprichos o historias de una época. Había una búsqueda poética e inconsciente que buscaba establecer nexos entre imágenes visuales y palabras para dar cuenta de un orden del mundo.

En el siglo XVIII, la literatura emblemática bajó de calidad, especialmente en lo que se refiere a las ilustraciones. Con el tiempo el emblema se volvió estereotipo y perdió vitalidad. En cambio, se tuvo mayor cuidado con la ilustración de libros de alegorías, de iconologías. A finales del siglo XVI Cesare Ripa publicó su obra *Iconología*. Lo que dio pie al desarrollo de un repertorio definido y establecido de alegorías de las virtudes, las artes, las regiones del mundo, que ya no tenían el elemento sorpresa imprescindible en la creación de los emblemas. El discurso que establecía nexos entre imágenes visuales y

palabras se vio limitado. De la Flor sugiere que la consolidación de la clase burguesa en el poder considera muerto este discurso por su sentido religioso, moral y representativo de la clase aristócrata (De la Flor, 1995: 363).

Los usos simbólicos y enigmáticos ya no funcionaban entre los intelectuales del siglo XVIII que buscaban claridad en la interpretación y rechazaban lo metafórico. El orden de la semejanza es sustituido por el del análisis. “El lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, ni la signatura impuesta de las cosas desde el fondo de los tiempos” (Foucault, 2001: 62). Su lectura ya no está supeditada a la inmediatez y al deslumbramiento. El sentido se establece en la línea sucesiva del discurso. Así se controla la red de significados inciertos que tiende la imagen, para dirigirlos a una dirección semántica segura. El verbo se impone sobre la imagen en el discurso poético, filosófico y científico, separándose de ella. Termina el reinado del símbolo e inicia el de la alegoría con sus significados estables. El símbolo pasa a ser una convención, una imagen muerta de la cosa. La metáfora se retira hacia el interior del discurso lingüístico, ya no puede dar cuenta del orden visual, científico y racional. En el siguiente capítulo veremos cómo los vínculos entre la imagen visual y el discurso verbal vuelven a entrelazarse en ciertos textos poéticos del siglo XX.



Emblema CXII “Casi igual que Teocrito”

La dulce miel el tierno Amor cogiendo,
En el dedo mordiéndole una abeja
El aguijón le dexa; y el cuitado
Sopla su dedo hinchado: y pateando
La tierra, está mostrando la picada
A Venus, que enojada: Mire quales
Heridas tan mortales: le ha causado
Aquel tan lacerado animalejo.
La Venus con consejo: sonriendo
Acállale diciendo: Mi hijo, calla,
Que no puedes culpalla: pues tu imitas
A aquestas avechitas: que aun chiquito
Das de dolor heridas infinito.

(Daza Pinciano, *Emblemata*, en Alciato, 1993:
148).

Figura. 10. Lucas Cranach, *Venus y Cupido*

4. LA EXPLORACIÓN DEL ESPACIO POÉTICO EN EL SIGLO XX



Fontcuberta. *Oriental Genius*

undying accents
repeated till
the ear and the eye lie
down together in the same bed
William Carlos Williams. *Song*

La escritura, como desplazamiento metafórico y medio poético, es el hilo conductor que permitirá enlazar los emblemas de los siglos XVI y XVII, y la voluntad de configurar en un mismo espacio poético palabras e imágenes visuales durante el siglo XX. La función poética del lenguaje no sólo se ha manifestado en la poesía hecha con palabras. Existe otra variante, la poética visual, donde el artista pone en juego elementos verbales y visuales para construir y proyectar su obra. Tanto los emblemas como la poesía visual del siglo XX han sido analizados desde nociones poéticas de la escritura donde se da una construcción que

pone en juego elementos heterogéneos. Los emblemas como invención poética sugerían combinaciones de signos de carácter jeroglífico que necesitaban de la forma visual para expresar lo que la expresión verbal no podía hacer por sí misma.

A lo largo del presente capítulo y tomando como punto de partida las reflexiones de Mallarmé acerca de lo literario, estudiaré la transformación del espacio poético moderno a partir de la lectura de determinadas obras de Ernest Fenollosa, Guillaume Apollinaire, Henri Michaux y de los poetas concretos brasileños. El concepto de silencio visual de Mallarmé fundó un espacio privilegiado para el texto y sus imágenes que fue adoptado por una gran variedad de autores. Desde esta perspectiva, el poema como imagen adquiere un valor ideográfico. Así como existen pinturas conformadas por palabras, encontramos trabajos literarios en los que la estructura y relaciones espaciales están determinadas por las propiedades físicas del texto y por la yuxtaposición de imágenes verbales y visuales sobre la página. Mallarmé reconoce la materialidad de la página como espacio literario e inaugura el comienzo de otro espacio que no refleja la interioridad del significante –un significado estable–, sino un juego de referencias que escapa de las fronteras del discurso y de su linealidad. La acción poética se despliega en un lugar donde la escritura se configura y dispersa a partir de lo que ella misma es capaz de poner en escena. Así, este espacio poético se inaugura en la superficie que lo contiene, en el ritmo del trazo, en la sonoridad y en la idea que persigue. A mi modo de ver, esta apertura aproximó y fusionó expresiones artísticas separadas por la tradición –la literatura y las artes plásticas– en una búsqueda conjunta: los textos visuales en el siglo XX.

4. 1. La acción poética

A finales del siglo XIX, el poeta ya no pretende actuar en la vida política y social burguesa, de la cual ha sido desterrado. Ni tampoco desea levantar su voz para volverse una conciencia moral. Octavio Paz señala en el *Arco y la lira* que después de la obra de Arthur Rimbaud, los poetas de la segunda mitad del siglo XIX “han hecho de la negación de la poesía, la forma más alta de la poesía: sus poemas son críticas de la experiencia poética, crítica del lenguaje y del significado, crítica del poema mismo” (Paz, 1993:257). Paz describe algunas de las circunstancias a las que se enfrentarán los nuevos poetas: la experiencia de la pérdida de la imagen del mundo²⁹, “la aparición de un vocabulario universal, compuesto de signos activos: la técnica³⁰; otra más, la crisis de los significados” (Paz, 1993: 260).

Para Paz, “la imagen poética es la *otredad*” (Paz: 1993, 261). “La conversión del yo en tú” es la imagen que comprende todas las imágenes poéticas. Durante el siglo XIX, “se desplazó el centro del mundo y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron” (Paz, 1993: 260). Se dio un cambio en el modelo del universo y la idea que el hombre había creado de sí mismo. Esto provocó la pérdida de imagen del mundo que, desde el punto de vista de Paz, no permite que reaparezca la imaginación poética como descubrimiento del universo. En el siglo XX, la forma en la que el poeta devuelve al lenguaje su virtud metafórica es a

²⁹ Octavio Paz señala que en la antigüedad el universo tenía una forma y un centro. El orden estaba regido por un movimiento cíclico. El orden político, científico y poético reflejaban el rito cósmico. Así, la misma elaboración de los emblemas del Barroco pretendía reflejar la escritura de Dios.

³⁰ Para Paz, la técnica no es ni una imagen ni una visión del mundo, no es su representación. Sus construcciones son signos de la acción y tienen como fin hacer más o menos maleable el mundo para la voluntad humana. “Así la técnica no es propiamente un lenguaje, un sistema de significados permanentes fundado en una visión del mundo. Es un repertorio de signos dueños de significados temporales y variables” (Paz, 1993: 263).

partir de lo que emerge del mundo como fragmento y dispersión. Los signos empleados por la técnica para moldear el mundo son temporales y variables, no alcanzan la presencia, sólo significan su búsqueda en el aquí y en el ahora, en el lugar. La búsqueda del poeta romántico y de sus herederos fue la de la otra mitad perdida, “descenso a esa región que nos comunica con lo *otro*” (Paz, 1993: 268).

Ahora me preguntaría si realmente el ser humano moderno carece de imagen del universo. Cada época ha tenido distintas formas de representar su concepción del mismo: la poética de Mallarmé, fundada en las rupturas del texto, aunada al sentimiento que provocaron los descubrimientos científicos del espacio y de la estructura atómica contribuyeron a proyectar una nueva visión del universo. En el siguiente texto, Víctor Hugo describe la sensación que provoca la contemplación del cielo estrellado en *Les travailleurs de la mer* (1866):

Un point microscopique qui brille, puis un autre, puis un autre; c'est l'imperceptible, c'est l'énorme. Cette lumière est un foyer, ce foyer est une étoile, cette étoile est un soleil, ce soleil est un univers, cet univers n'est rien. Tout nombre est zéro devant l'infini.³¹

El poeta de fines del siglo XIX ya no busca actuar sobre la escena política, pero lo hará sobre un dominio restringido: el de la lengua y del lenguaje, en el espacio del libro. Así, dará un carácter concreto al lenguaje en una forma poética y visual. Los artificios poéticos, en el espacio del libro, le brindarán la posibilidad de recrear el mundo a partir de la manipulación descontextualizada de sus objetos: palabras, conceptos, cosas de uso

³¹ “Un punto microscópico que brilla, luego otro, luego otro, es lo imperceptible, es lo enorme. Esta luz es un foco, este foco es una estrella, esta estrella es un sol, este sol es un universo, este universo no es nada. Todo número es cero frente al infinito”. Fragmento de *Les travailleurs de la mer* presentado en la exposición “L’action restreinte. L’art moderne selon Mallarmé”, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Nantes, del 9 de abril al 3 de julio de 2005.

cotidiano, el libro, el papel. En un fragmento de “Conflicto”, poema crítico incluido en *Variaciones sobre un tema*, Mallarmé se cuestiona sobre su labor como escritor (burgués) ante la molestia que le provoca el ruido de una cuadrilla de trabajadores que construían una vía del tren cerca de su casa de campo de Valvins:

J’allais conclure: “Peut-être moi, aussi, je travaille...” –A quoi? n’ eût objecté aucun, admettant, à cause de comptables, l’occupation transférée des bras à la tête. A quoi –tait, dans la conscience seule, un écho– du moins, qui puisse servir, parmi l’échange general. Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaine (Mallarmé, 1945 : 358).³²

La traducción de *Variaciones sobre un tema* que utilizo es la de Jaime Moreno Villarreal. La sintaxis, la puntuación y la distribución de los espacios blancos sobre la página, aunque puedan llegar a confundir al lector, buscan respetar el orden de la versión original.

En una primera lectura, uno podría mirar una página de *Igitur* o de *Un coup de dés* sin entender casi nada; tal vez algunas frases aisladas, percibir ciertos movimientos, un resplandor de ritmos, una distribución original de las letras sobre la página. Casi todo el tiempo, uno quisiera tener al alcance un diccionario o un estudio sobre la obra que traduzca a un significado “claro” cada una de las oraciones (aunque más bien habría que preguntarse en qué está fundada la supuesta “claridad”), donde las letras te lleven enseguida a construir imágenes que se refieran a la realidad o al mundo de nuestros afectos cotidianos. Las lecturas son un poco desalentadoras y uno se pregunta: ¿cómo se lee este poema o este

³² Yo iba a concluir: “Quizás, también, yo trabajo...” —¿En qué?, no hubiese objetado ninguno, admitiendo, debido a contadores, la ocupación transferida de los brazos a la cabeza. En qué —calla, en la sola conciencia, un eco— por lo menos que, pueda ser útil en el intercambio general. Tristeza de que mi producción sea, para ellos, por esencia, como las nubes del crepúsculo o las estrellas, vana (Mallarmé, 1998: 47).

cuento? Al parecer, Mallarmé ha puesto a prueba nuestra inteligencia y nuestros hábitos de lectura y escritura. Precisamente, en el epígrafe de *Igitur*, escribe lo siguiente: “Ce Conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même” (Mallarmé, 1945: 433).³³

La solución, desde mi punto de vista, no radica en descifrar una a una las palabras de su obra, puesto que el resultado sería catastrófico. La misma sintaxis de su escritura transgrede los usos cotidianos de la lengua (en ocasiones hasta se le criticó por no saber escribir). Durante los primeros acercamientos, parece necesario internarse en su lectura permitiendo que los vacíos conceptuales que dejan las palabras y su peculiar orden sintáctico formen parte del misterio que encierra su escritura, su juego. Esto no quiere decir que se haga a un lado el esfuerzo de hacer una lectura racional del poema, sino que también permitamos que su acción desborde el molde de la significación y se expanda en el juego espacial y sonoro del ritmo de las letras sobre la página en blanco; para así descubrir que la comunicación está por encima de lo que se puede comprender en el significado inmediato de las palabras.

En el siguiente fragmento de “La acción restringida”, Mallarmé expresa su idea del espacio poético. El acto de escribir implica la acción del poeta y no precisamente en la escena política o como conciencia social:

Ton acte toujours s’applique à du papier; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s’exalte l’instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas.

Écrire—

L’encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe.

³³ “Este cuento se dirige a la Inteligencia del lector que por sí mismo pone las cosas en escena” (Mallarmé, 2002: 85).

Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un lux à inventorier, stryge, nœud, feuillage et présenter.

Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu (mallarmé, 1945 : 370-371).³⁴

4. 1. 1. El misterio: una analogía entre Mallarmé y Redon

El influjo de la poética de Stéphane Mallarmé (1842-1898) no sólo es notable en la literatura del siglo XX, sino también en el desarrollo del arte moderno. Su obra gira en torno a la acción poética. Daniel-Henry Kahnweiler escribió en *Confessions esthétiques*: “C'est la lecture de Mallarmé qui donna aux peintres cubistes l'audace d'inventer librement des signes, avec la conviction que ces signes *seraient* tôt ou tard les objets signifiés pour les spectateurs” (Chevrier, 2005: 117).³⁵ Así, las formas adquirirían una función de signos que sólo podían ser comprendidos y asimilados por el lector como escritura.

³⁴ Tu acto siempre se aplica al papel; pues meditar, sin huellas, se hace evanescente, por más que se exalte el instinto en algún gesto vehemente y perdido que buscaste.

Escribir —

El tintero, cristal como una conciencia, con su gota, en el fondo, de tinieblas relativa a lo que pueda ser alguna cosa: luego, aparta la lámpara.

Lo viste, no se escribe luminosamente, sobre un campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, se revela por eso, bosquejado o interrumpido; el hombre prosigue negro sobre blanco.

Ese pliegue de oscuro encaje, que contiene el infinito, tejido por mil, cada uno según el hilo o prolongación su secreto ignorado, une en trazos lejanos en los que duerme un lujo por inventariar, vampiro, nudo, follajes y presentar.

Con la nada de misterio, indispensable, que permanece expresada, un poco (Mallarmé, 1998: 75).

³⁵ “La lectura de Mallarmé dio a los pintores cubistas la audacia de inventar libremente signos, con la convicción de que estos signos *serían* tarde o temprano los objetos significados por los espectadores”.

Para Mallarmé, la operación de escribir consiste en “disponer negro sobre blanco”, donde el negro es la posibilidad de existencia de alguna cosa. No existe escritura clara. Esta proposición supone un rechazo a la supuesta “claridad” francesa, producto del conocimiento ilustrado. Al escribir se agrega oscuridad y se penetra en el misterio de la creación. La escritura es, entonces, una creación invertida: “No se escribe luminosamente” (Mallarmé, 1998: 25). Se puede hacer una analogía con la “escritura de las apariencias” que sugiere Fontcuberta a propósito de la fotografía y que no busca retratar la realidad sino crear destellos de realidad. Realidad que sólo existe en los límites manipulables de la diferencia, en una puesta en abismo de las cualidades poéticas del lenguaje.

Al respecto de este sentimiento que provoca lo indeterminado, citaré un fragmento de una carta que escribió Odilon Redon a André Mellerio en julio de 1898 (Mallarmé nunca llegó a ver publicado *Un coup de dés*, pero había elegido a Odilon Redon para que ilustrara el poema de la edición que preparaba antes de morir):³⁶

Tout ne sera qu'un peu de liquide noir huileux, transmis par le corps gras et la pierre, sur papier blanc, à seule fin de produire sur le spectateur une sorte d'attirance diffuse et dominatrice dans le monde obscur de l'*indéterminé*.³⁷

Un arte ante todo sugestivo vinculado con el provocativo arte de la música, funcionará como un tema musical que excitará la ensoñación del espectador. Robert

³⁶ Rudolf Koella, en “Le Mallarmé de la peinture”, añade que la tarea de ilustrar el poema era muy ardua debido a su composición hermética y que no contenía ningún tipo de temas representable, y aunque podía hacer una interpretación libre, Redon se encontró ante tantas dificultades que terminó por no ocuparse del encargo (Koella, 1996: 77).

³⁷ “Todo no será más que un poco de líquido negro aceitoso, transmitido por la cera y la piedra, sobre el papel blanco, con el único fin de producir sobre el espectador una suerte de atracción difusa y dominante en el mundo oscuro de lo *indeterminado*”. Fragmento de los textos presentados en la exposición “L’action restreinte. L’art moderne selon Mallarmé”. Museo Nacional de Bellas Artes de Nantes, del 9 de abril al 3 de julio.

Goldwater cita un escrito de Redon de 1898 en el que expresa aspiraciones poéticas afines a las de Mallarmé: “My sole aim is to instil in the spectator, by means of unexpected allurements, all the evocations and fascinations of the unknown on the boundaries of thought” (Goldwater: 116-117).³⁸ Maurice Denis, pintor y escritor francés que participó en el movimiento nabi, llama a Redon “el Mallarmé de la pintura” (Koella, 1996: 77). Este arte sugestivo requiere de la participación activa del lector o del espectador, en donde las significaciones que evocará ante la contemplación del cuadro variarán según la sensibilidad y las aptitudes imaginativas de éste. En, “Images potentielles et ‘soupçons d’aspect’: la contribution d’Odilon Redon à l’histoire de l’ambiguïté visuelle”, Dario Gamboni expresa que la sugestión establece entre el emisor y el receptor una relación caracterizada por la simetría, la igualdad y, en cierta medida, por la intercambiabilidad (Gamboni, 1996: 111).

Durante el siglo XIX, los artistas simbolistas mostraron una actitud de rechazo frente al positivismo y a la llamada representación naturalista en pintura. Sus aspiraciones se encaminaron hacia una expresión sugestiva y acorde a las experiencias internas del sujeto a través de la simplificación del dibujo. Es una reacción ante la idea del arte como mimesis que busca la verdad fenoménica de la visión subjetiva, promovida por los impresionistas. En *Symbolism*, Robert Goldwater explica los cambios en el estilo y en la intención que ocurrieron durante este periodo:

No longer a segment of nature referred back to the extensive setting from which it has been cut, the picture has been turned into something complete in itself, something which, paradoxically, through becoming in intention more momentarily accurate has become less temporal, suggesting a duration beyond the moment that gave it birth. The exacerbation of the impressionist method has led to a work that stands for rather than represents the object

³⁸ “Mi aspiración es instilar en el espectador, por medio de encantos inesperados, todas las evocaciones y fascinations de lo desconocido en los fronteras del pensamiento”.

and has arrived at the Mallarméan principle of suggestion through infinite nuance (Goldwater, 1998: 2).³⁹

La representación fue llevada más allá del realismo a través de signos y símbolos ya sea convencionales, como son las alegorías, o de una forma más personal. El artista buscaba inducir un ánimo reflexivo para recrear otro campo de referencia más vasto, apelando a una experiencia humana común y a asociaciones a través de la manipulación de objetos y símbolos de uso común en un contexto sugerente y personal. Goldwater señala que la posición histórica de los simbolistas es una reacción ante la predominante percepción del mundo como fenómeno que dominó el arte de mediados del siglo XIX, percepción no solamente expresada en el realismo y en el impresionismo, sino también en una visión que busca en el arte la ilustración de un tema. Para los simbolistas, la realidad exterior no era anulada en la obra; era un punto de partida, no un fin en sí mismo: una base para después dejarse llevar por la imaginación. Una pintura, antes que ser una imitación de la naturaleza, era una superficie plana cubierta de colores dispuestos en un cierto orden. Así, el arte asume su independencia representativa respecto a la naturaleza y se transforma en un símbolo de la vida afectiva de la mente. La realidad percibida por la vista, sensible y concreta, quedaba inmersa por lo que sobrepasa, amplifica o ilumina el objeto. Así, la mente se adentraba en la región del misterio, de lo vago, lo imprevisto de los sueños. La conciencia de la superficie de la pintura, así como el valor expresivo otorgado al uso de la línea continua como muestra de los impulsos y de la presencia del artista, dan al material de

³⁹ “Nunca más un segmento de la naturaleza volverá a referirse al gran campo de donde ha sido sacado, la pintura se ha vuelto algo completo en sí mismo, algo que paradójicamente, mientras en intención se ha vuelto momentáneamente más exacto, es menos temporal, sugiriendo una duración más allá del momento en que fue concebido. La exacerbación del método impresionista ha resultado en un trabajo que se sostiene por sí mismo en lugar de representar objetos y ha llegado al principio Mallarmeano de sugestión a través de infinitos matices”.

trabajo un papel no sólo utilitario, sino también creativo y expresivo (Goldwater:17-18). Mallarmé también exalta el valor poético del papel, la tinta, la línea y los espacios en blanco. La operación desencadenada por la metáfora es para Redon la forma a través de la cual desarrolla su proceso creativo. En “Les ‘Noirs’ de Redon et le ‘Temps retrouvé’”, Roseline Bacou cita un pasaje de una carta de Redon dirigida a Mellerio:

[Redon voyait dans les *Noirs*] une combinaison de divers éléments rapprochés, de formes transposées ou transformées, sans aucun rapport avec les contingences, mais ayant une logique cependant... Mes dessins *inspirent* et ne se définissent pas. Ils sont une sorte de *métaphore*, a dit Remy Gourmont (Bacou, 1996: 75).⁴⁰

Ahora bien, las ideas de Mallarmé en torno a la acción poética marcan una crisis en la historia de la literatura y una separación del simbolismo. No es que lo indecible o indeterminado se refiera a una multiplicidad de sentidos, a una riqueza metafórica o a un sistema de correspondencias como se puede leer en el soneto “Correspondencias” de Charles Baudelaire.⁴¹ No es posible encontrar una confluencia de sentidos, una unidad a partir de la cual se explique el todo, lo diverso. Mallarmé incursionó en opciones alternas a la poesía que se realizaba a finales del siglo XIX: imaginó un poema de composición prismática en el que los blancos fueran un elemento activo en la aprehensión del texto:

⁴⁰ “ [Redon veía en los *Negros*] una combinación de diversos elementos cercanos, formas traspuestas o transformadas sin ninguna relación con las contingencias, aunque manteniendo una lógica... Mis dibujos *inspiran* y no se definen. Son una especie de *metáfora*, dijo Remy Gourmont”.

⁴¹ “Correspondences”

La nature est un temple où de vivants piliers/
Laisent parfois sortir de confuses paroles;/ L’homme y passé à
travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité,/ Vaste comme la
nuit et comme la clarté,/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,/ Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,/ Et
d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,/ Comme l’ambres, le musc, le benjoin et l’encens/ Qui chantent les
transports de l’esprit et des sens.

J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oubliât; elle apprend, au Lecteur habile, peu de choses situées outre sa pénétration: mais, peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots de Poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture.⁴²

Las palabras establecen un ritmo no sólo a nivel sonoro, sino también a través de correspondencias tipográficas y espaciales. Mallarmé proyectó en el poema una analogía entre el cosmos y la página donde las frases se diseminan como constelaciones. La acción poética se despliega en un espacio donde la escritura se configura y dispersa en fragmentos en los que la idea se forma como un ideograma de humo. La escritura, al mismo tiempo, se condensa y se dispersa. Mallarmé reconoce la materialidad de la página como espacio literario e inaugura el comienzo de otro espacio que no refleja la interioridad del significante –un significado estable–, sino un juego de referencias que escapa a las fronteras del discurso y deja su huella en el vacío. Desde el punto de vista de Francois Lyotard, Mallarmé revela en el lenguaje articulado el poder de figurar y no sólo de significar (Lyotard, 1979: 76), lo que implica leer el texto a través de su configuración en un espacio sensible e imaginario.

4. 2. La página en blanco: modelo de ensoñación poética y exploración del espacio

⁴² Esta cita forma parte del Prefacio de *Un coup de dés*. “Me gustaría que no se leyera esta Nota o que, recorrida, incluso se la olvidase; el Lector hábil, poca cosa situada más allá de su penetración: pero, puede turbar al ingenio antes de aplicar una mirada a las primeras palabras del poema las siguientes, según están dispuestas, lo conduzcan a las últimas, todo sin otra novedad que un espaciado de la lectura”. La traducción es de Cintio Vitier (Mallarmé, 2002: 109).

El blanco de la página es un silencio significante que “da un más allá a las palabras y suscita las apariciones de lo inexpresado” (Mallarmé, 1998: 17). La página en blanco no es un espacio de esterilidad que aterra al poeta, al contrario, es un terreno fértil de creación. A mi modo de ver, el sentido se establece no sólo entre las palabras o las oraciones, sino también sobre los intervalos blancos.

En Mallarmé, la obra pura implica el silencio y el anonimato del poeta para que ceda la iniciativa a las palabras, reemplazando su aliento lírico por los reflejos que destella la misma frase: “Todo se hace suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y contraposición, que concurren al ritmo total, que sería el poema callado, en los blancos; solamente traducido, de algún modo, en cada pendiente” (Mallarmé, 1998: 69). La música del poema no sólo resulta de las sonoridades de las letras, sino también del destello que produce la “intelectual palabra” para manifestar las relaciones existentes en el todo del poema, percibido como creación invertida del cosmos.

En *La legibilidad de mundo*, Hans Blumenberg menciona que la metáfora de la página en blanco procede del empirismo inglés, particularmente, del *Essay* de John Locke. Ésta no representa la impotencia del sujeto en el acto de conocer, sino “su independencia respecto de una dotación fundamental de ideas innatas oculta a sus ojos y dada de antemano” (Blumenberg, 2000: 306). En un ámbito más amplio, este vacío inicial de la conciencia se corresponde con el vacío espacial en la imagen poscopernicana del universo (Blumenberg, 2000: 307). Durante el siglo XIX, esta idea estaba relacionada con la exploración del espacio derivada de la imagen heliocéntrica del universo que propuso Nicolás Copérnico (1473-1543) y las representaciones sobre la estructura y propiedades de la materia que se dieron a raíz de los nuevos descubrimientos científicos. Hacia el siglo XIX no sólo se sabía que la Tierra no era el centro del universo, sino también que el Sol

tampoco lo era. Además, las dimensiones del universo observable desde la Tierra crecían a medida que se hacían nuevos descubrimientos.

La idea de que la bóveda celeste giraba alrededor de la tierra con las estrellas fijas como alfileres prevaleció hasta el siglo XVII. (Asimov, 1992: 22). Johannes Kepler (1571-1630), quien descubrió que las órbitas de los planetas eran elípticas, creía que una bóveda sólida, permanente e inmutable limitaba el universo (Asimov, 1992: 45). Para los astrónomos de los siglos XVII y XVIII, el Sol constituía el centro inamovible del universo. Posteriormente, los cálculos que se realizaron para determinar la distancia a la que se encontraban los planetas, las estrellas y las nebulosas, demostraron que las dimensiones del universo eran mucho mayores de lo hasta entonces imaginado, si no es que infinitas. Las estrellas no eran cuerpos inertes y el Sol no era más que una de las estrellas de este vasto universo. El cosmos reflejado en la página en blanco es también la imagen del universo del ser humano de nuestros días.

Una nueva imagen del mundo y del espacio convergen en lo que será la primera idea del libro vacío propuesta por Georg Christoph Lichtenberg: “Un poema acerca del espacio vacío sería, a su manera, el libro absoluto, dado que no tendría nada que decir sobre la nada” (Blumenberg, 2000: 307). Para él, un papel virgen era mejor que uno utilizado, ya que su poder radica en la posibilidad más que en la identificación con la realidad.

El libro en blanco es el mismo para el autor y el receptor, puesto que a ambos lados todo sigue siendo posible. Con la idea del libro absoluto, desaparece la dualidad entre el lector y el libro, puesto que uno se disuelve en el otro, el mundo del libro pasa a ser también el nuestro. En él reside la potencia absoluta. Blumenberg escribe más adelante: “El camino hacia el libro vacío, que deja todo a la indeterminación de la recepción, a la aspiración absoluta de los lectores, pasa por la no diferenciación de los objetos”

(Blumenberg, 2000: 308). En este contexto, la identificación del mundo y del libro ya no es una búsqueda estética y sagrada que pretente develar los misterios de la creación (como es el caso de los emblemas del Barroco). Hacer un libro sobre la nada implica dudar de las ideas anteriores y hacer indiferente al objeto en su identificación con el mundo. Así:

El mundo se inflaba a través del espacio vacío y de la escasez de cuerpos en ese espacio: podía ser imaginado, una vez más, como creciéndose mediante el menosprecio de lo poco que iba quedando. La “legibilidad” del mundo seguía en pie únicamente dominado por la negación. Más aún: el libro acerca de la nada es el libro autárquico por antonomasia; no necesita de nada más que de sí mismo. Es una significación *desnuda* (Blumenberg, 2000: 309).

Si el mundo ya no es un libro escrito por Dios, que a través de sus firmas se volvía legible para los seres humanos, vaciado de su significación es un libro sobre la nada capaz de volverse por sí mismo un mundo. La desaparición del mundo exterior deja un vacío que sólo el libro llena gracias a su potencia ficticia. Este espacio vacío, al dejar abiertas muchas posibilidades, despierta un deseo que no encontrará su satisfacción en ninguna realidad, sino en la excitación que despierta la fantasía. ¿El mundo que vivimos es el que existe por sí mismo o es el que escribimos? Si el ser humano puede construir un mundo a partir del diálogo entre todas sus fantasías, ¿no es acaso inútil el querer adecuar el mundo a una sola idea, por ejemplo la bíblica? La magia del espacio en blanco radica en la posibilidad de la escritura para crear la ilusión de que emerge algo totalmente nuevo. Se priva del mundo y provoca, a un mismo tiempo, la necesidad de él. Éste es un mundo inmerso en un sentimiento de vacío e infinitud, de ensoñación.

En *Un coup de dés*,⁴³ el abismo de la nada se asimila con lo absoluto. El blanco es el vacío de la concepción pura, la presencia de la nada contemplada por el poeta. La línea es una resquebrajadura, un pliegue sobre el blanco. La blancura, interrumpida por el negro como un episodio, retorna al final del poema al mundo del libro vacío. El ritmo total callado de los blancos se deja traducir, de algún modo, en la pendiente de las líneas de escritura. Este anhelo de vacío implica un viaje interior del poeta que pretende desaparecer el mundo para tratar de alcanzar, despejando velo tras velo, el centro ideal de su espíritu, que implica en sí la contemplación de la nada pura. Al respecto, Blumenberg cita un fragmento de una carta de Mallarmé fechada el 20 de abril de 1868: “Y ahora, ante la horrible visión de una obra pura, casi he perdido la razón y el sentido de las palabras más familiares” (Blumenberg, 2000: 323).

Mallarmé muestra su rechazo ante la idea de que el libro sea una instancia del logos cristiano, donde las ideas son pensamientos de Dios, de su plan divino, razón y palabra. El libro vacío es una imagen silenciosa que no busca imitar la realidad o las correspondencias entre Dios y el cosmos. No existe un mundo predeterminado que el poeta deba imitar. De otra forma, resulta que siempre la imagen creada sobreviene a la cosa, la representación al inasible presente, la poesía a la escritura de Dios. Incluso cuando se reconoce el valor del arte para producir cosas que valgan por sí mismas, siempre se tiene en cuenta el orden de aparición, es decir, de imitación del arte. Derrida diría que todo tiene lugar en la paradoja del doble suplementario: esta suplementaridad sin referente de la que se ha tratado, que no reproduce nada, no busca aludir a la verdad ni a la presencia a través de sus trazos (Derrida, 1975: 315). El libro no ilustra nada más que la escena del libro, el despliegue material de la

⁴³ *Un coup de dés* fue publicado por primera vez en mayo de 1897 en la revista *Cosmopolis*, en once páginas dobles. El lado izquierdo de las dos primeras páginas quedó en blanco.

idea. En él, cohabitan la presencia y la no presencia; es un entre, un pliegue. Produce un efecto medio entre el presente y el no presente, tiene lugar entre ellos, en el intervalo. Es un espacio sagrado, cubierto de velos, sellado. Para hacer una analogía con la obra de Redon, (figura 1) resulta pertinente recordar sus imágenes dentro de las imágenes: las aberturas, las ventanas, velos, rectángulos que sumergen en un espacio indeterminado y ficticio los elementos representados. Estas imágenes escondidas o potenciales oscilan entre el deseo de revelarse como signos y la tentación del vacío, entre la revelación y la disolución.

Para Derrida, el blanco, en la obra de Mallarmé, no es la totalidad de la serie polisémica, no tiene un sentido propio, sino que constituye en su movimiento incesante la trama metafórica. Aunque siempre tenga un representante en la serie, nunca tendrá un sentido pleno:

En la constelación de los “blancos”, el sitio de un contenido sémico queda casi vacío: el del sentido “blanco” en tanto que es referido al no-sentido del espaciamiento, al lugar en el que no tiene lugar más que el lugar [...]. La diseminación de los blancos (no diremos de la blancura) produce una estructura tropológica que circula infinitamente sobre sí misma mediante el suplemento incesante de una vuelta de más: *más* metáfora, *más* metonimia. Volviéndose todo metafórico, no hay ya sentido propio y, por lo tanto, metáfora (Derrida, 1975: 386-387).

El espaciamiento permite la separación y el contacto entre las letras, las determina. Es una marca entre otras marcas: una puesta en abismo, texto en el texto. El texto se vuelve oscuro o blanco. La imagen del mundo adquiere otra tonalidad: más difusa, dispersa, variable, infinita, como suspendida en el vacío. La creación de la obra poética se asemeja al génesis bíblica del mundo:

1. En el principio creó Dios el cielo y la tierra.

2. La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas.
3. Dijo dios: “Haya luz”, y hubo luz.

Ahora leamos el inicio de la propia creación del poema en la tercera página de *Un coup de dés* (Figura 2).

4. 3. Del verso figurado

En esta sección analizaré las consecuencias que trajo consigo la práctica del verso libre, en especial la apertura del espacio poético propuesta por Mallarmé y explorada por Guillaume Apollinaire en los caligramas. La ruptura del orden lineal y consecutivo de la escritura dio lugar a la dispersión del poema sobre la página, donde el espaciado no sólo contenía una escritura, era escritura en sí mismo. Este nuevo recurso supuso una tensión tanto entre los blancos de la página y las letras, como entre las imágenes visuales y las palabras.

4. 3. 1. “Crisis de verso”

En la última década del siglo XIX, entra en crisis el verso alejandrino, heredado, sobreutilizado por la “cadencia nacional” y explotado por los poetas franceses desde el Renacimiento. Para Mallarmé, la literatura sufre una crisis fundamental en su tiempo. Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud habían escrito poemas en prosa. Al igual que ellos, Mallarmé no acepta la división tajante entre prosa y poesía. Asegura que el verso existe donde hay ritmo. El silencio recorta y mide el ritmo de la línea de escritura: “que vers il y a

sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style" (Mallarmé, 1945: 361).⁴⁴ El verso libre ofrecía una variedad de formas a la poesía, donde cada uno podía componer su propia cadencia. Mallarmé escribió en "Crisis de verso":

Tout âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun.

Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré (Mallarmé, 1945: 363).⁴⁵

A falta de una lengua perfecta, el ser humano sólo puede expresarse por medio del ritmo. El verso es la redención de la lengua, incapaz de alcanzar la verdad material tal cual:

Le souhaite d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse; quant à des alternatives lumineuses simples —*Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieure (Mallarmé, 1945: 364).⁴⁶

Ahora bien, el ritmo no sólo se expresa en la voz, sino también en otros lenguajes, como en los trazos de las palabras que se aprehenden por la mirada y en el silencio que se expande en los blancos. Mallarmé descubre un proceso análogo entre los diversos procedimientos de la composición musical del libro y los hallados en el repertorio de la naturaleza y el cielo:

On peut, du reste, commencer d'un éclat triomphal trop brusque pour durer; invitant que se groupe, en retards, libérés par l'écho, la surprise.

⁴⁴ "que verso hay tan pronto como se acentúa la dicción, ritmo en tanto estilo" (Mallarmé, 1998: 53).

⁴⁵ Toda alma es una melodía, que hay que enlazar; y para esto, están la flauta o la viola de cada uno.

A mi modo de ver brota tardíamente una condición auténtica o la posibilidad, de expresarse no sólo, sino de modularse, a voluntad (Mallarmé, 1998: 59).

⁴⁶ La búsqueda de un término de brillante esplendor, o que se extinga, inverso; en cuanto a alternativas luminosas sencillas —*Aisladamente*, sepámoslo, *no existe el verso*: él, filosóficamente remunera el defecto de las lenguas, complemento superior (Mallarmé, 1998: 60).

L'inverse: sont, en un repliement noir soucieux d'attester l'état d'esprit sur un point, foulés et épaissis des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple (Mallarmé, 1945: 384-385).⁴⁷

La tipografía y la dispersión de las palabras sobre la página en *Un coup de dés* participan en la puesta en escena del poema. Mallarmé aclara en el "Prefacio" que un pensamiento resaltado o una emoción exaltada escritos en caracteres gruesos mantienen al lector pendiente en la duración del libro. En torno a ellos, coexisten grupos dispuestos en colocación graduada según su importancia, ya sean explicativos o derivados. Las palabras toman personalidad, "se enaltecen". Como "centro de suspensión vibratoria" son proyectadas en un espacio independiente de la serie ordinaria del habla, adquieren su propia movilidad en las distintas resonancias que crean en quien las percibe:

Lire—

Cette pratique—

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminé, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence—

Virginité qui solitairement, devant une transparence de regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'Idée (Mallarmé; 1945: 386-387).⁴⁸

⁴⁷ Se puede, por lo demás, dar inicio con un estrépito triunfal demasiado brusco como para que dure: invitando a que se agrupe, con retrasos, liberados por el eco, la sorpresa.

La inversa: están, en negro repliegue muy atentos para testimoniar el estado de ánimo en un momento, oprimidos y abrumados por las dudas para que surja un definitivo esplendor elemental (Mallarmé, 1998: 109).

⁴⁸ Leer —

Para Paz, la imagen poética nace de la palabra. Él asegura que las líneas hablan, pero que las líneas de imprenta no dibujan. En este sentido, aunque reconoce en el ideograma una representación sensible del mundo, lo ve ante todo como un signo, y no como un dibujo o una pintura. Tampoco llamaría caligrafía a los trazos de algunos pintores contemporáneos (Paz, 1993: 278). Marca una separación entre el verbo y la imagen visual en la obra poética, en especial en la poesía occidental constituida de caracteres de imprenta ordenados de forma lineal: “El hombre no ve al mundo: lo piensa” (Paz, 1993: 279). A mi modo de ver, la apertura del espacio poético que se da a partir de Mallarmé concierne a expresiones artísticas separadas por la tradición, pero que han encontrado durante el siglo XX la necesidad de reunirse en un trabajo metafórico, donde ninguna de las dos abandona sus cualidades y sin embargo explotan en una variedad de efectos conjuntos. La creación poética moderna y contemporánea se ha poblado no sólo de palabras, sino también de imágenes visuales. El espacio no contiene escritura, es escritura en sí mismo. El lenguaje en el que se expresa el artista no sólo es verbal, sino también visual. Los procedimientos del cine, la publicidad y el periodismo también han transformado su escritura. La literatura, identificada por la tradición como arte que se desarrolla en el tiempo, se mezcla y dispersa en un espacio poético más amplio donde el ser humano contemporáneo encuentra una mayor libertad para expresarse.

Esa práctica —

Apoyar, según la página, en el blanco, que le inaugura su ingenuidad, para sí, olvidada incluso del título que hablaría demasiado en alto: y, cuando ya está alineado, en una resquebrajadura, la mínima, diseminada, el azar vencido palabra por palabra, indefectiblemente el blanco vuelve, gratuito hace apenas un momento, ahora cierto, para concluir que nada más allá y certificar el silencio —

Virginidad que solitariamente, ante una transparencia de la mirada oportuna, se ha como dividido ella misma en sus fragmentos de candor, una y otra, pruebas nupciales de la Idea (Mallarmé, 1998: 114).

Desde la tradición literaria del mundo antiguo, la medida codificada del verso, marcada por el ritmo y los acentos, así como la estructura en estrofas rigieron la disposición del poema sobre la página. Aunque el poema figurado se practicaba desde la antigüedad, no era visto más que como un ejercicio lúdico. La aparición del poema en prosa en el siglo XIX y la del verso libre hacia 1880 cambiaron los esquemas de lectura del poema “tradicional”. Las marcas tipográficas fueron en unos casos abolidas y en otros alteradas. Esto representó un cambio de relación entre el texto y la página que transformó el género mismo del poema visual de tradición figurativa e imitativa, en la que se trataba de llenar un espacio figurado con líneas de diversa longitud (por ejemplo: una urna o unas alas). La poesía visual del siglo XX en Occidente se separó de los principios tradicionales de la versificación en provecho de otros procedimientos que se desarrollan en el espacio y no únicamente en la sucesión temporal. La relación que se percibió entre el texto y el blanco que lo rodea implicó el desbordamiento de una nueva escritura poética. La forma de una palabra o el trazado de una oración sobre la página en blanco proponían al receptor otra serie de valores que debía de tomar en cuenta en su interpretación.

En un contexto más amplio, el verso puede ser reconocido como una unidad fónica y gráfica que sigue patrones diversos. En “Du visuel au littéral quelques propositions”, Jean-Pierre Bobillot considera una definición más elemental de “verso” que satisfaga a los significantes gráficos y fónicos: “‘Vers’ il y a sitôt que se distribue le signifiant graphique en ‘lignes’, lignes dès que ‘coupes’” (Bobillot, 1993: 102-103). Cada forma de escritura se versifica de distinta maneras. Los recursos tanto fónicos como visuales son vastos: homografías, acrósticos, uso de mayúsculas, introducción de blancos en la cadena fónica, rimas para el ojo, composición de estructuras abstractas o figuradas con la letras. La supresión de la puntuación favorece también la visualización del texto, sustituyendo un

signo por el juego de los blancos y contribuyendo a la dispersión gramatical. En este contexto, el material de la poesía no es la palabra sino la letra en sus dimensiones visual, fónica y semántica. La poesía visual insiste en la autonomía del texto, en su integridad como forma expresiva. Es imposible ignorar la apariencia física del texto y considerarla el vehículo transparente de un mensaje. La poética visual altera las normas de lectura y las expectativas del receptor.

4. 3. 2. Caligramas

Como se ha demostrado, la obra y los efectos de la lectura de Mallarmé tuvieron importantes repercusiones en una poética del espaciamento. Ahora veremos de qué forma fue explorada por el poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918), sensible a la distribución del texto sobre la página y a la disposición de los blancos en el poema. En *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Jean-François Chevrier escribió: “Chez Apollinaire, les blancs font image. La simultanité du poème vise une image globale qui évoque un tableau ouvert, aéré” (Chevrier, 2005: 133).

Hacia 1914, Apollinaire utilizó la expresión “ideograma lírico” para definir un poema lírico que buscaba expresar una idea y no los sonidos de las palabras, a partir de la explotación de artificios tipográficos y de su representación visual (Décaudin, 1993: 73). Si recordamos el libro de Fenollosa, veremos que había empleado el término “ideograma” como un medio de creación poética que funciona de una forma sintética y vívida. Unos años más tarde, en 1916, Apollinaire modifica el término que designa sus creaciones y se refiere a “poema ideográfico”. No es hasta 1917 que utiliza la palabra “caligrama” (que quiere decir “bella escritura”). En una carta que escribió a André Billy en 1918 se refiere a

ellos como: “Une idéalisation de la poésie vers-libriste⁴⁹ et une précision typographique” (Décaudin, 1993: 72). Los *Calligrammes* debían aparecer inicialmente bajo el título *Et moi aussi je suis peintre*, expresión que da cuenta de su interés por que sean reconocidos los valores tanto literarios como plásticos de sus creaciones. El ideograma al igual que el caligrama depende de la yuxtaposición de las figuras en la configuración ya sea de los caracteres o del poema. La mayor parte de ellos está compuesta por más de una figura. Entre 1914 y 1917, Apollinaire compuso más de cien caligramas de estilos bastante variados.

A fin de dar una mayor plasticidad a los caligramas, Apollinaire comenzó a trazarlos a mano, por lo que ya no sólo dependía de la forma tipográfica. Su difusión fue posible gracias a la reproducción fotográfica. En sus composiciones emplea distintas técnicas. Por medio de las líneas de escritura usa las palabras para delinear la figura y también para rellenarla. En ocasiones introduce líneas que no están hechas de letras y representan figuras. Asimismo hay caligramas más abstractos que no apuntan hacia ningún objeto de la realidad.

Lettre- océan (figura 3) se publicó en 1914 en *Les Soirées de Paris*. Esta obra es un poema que pone en escena una conversación entre Apollinaire y su hermano que en ese momento se encontraba de viaje en México. En ella emplea la técnica del *collage* y dispone las letras de modo que conforman figuras geométricas como el círculo y la estrella. En esta composición es notable el influjo del futurismo. En 1912, fue publicado el *Manifeste technique de la littérature futuriste* donde se proponía una teoría revolucionaria de la

⁴⁹ El “Vers-librisme”(versolibrismo) permitió que el verso pudiera tener una lectura visual en la que varios recorridos de lectura son posibles. Se mantiene la idea de verso como expresión de una idea y además se le da un valor visual. Renueva las reglas tradicionales del verso como unidad de sentido y pausa de la voz y busca reconocerlo como corte fónico y visual. (Bobillot, 1993: 102).

escritura: la utilización de las palabras al azar como fueran surgiendo de la mente y no construidas según el orden sintáctico, el uso de los verbos en infinitivo, supresión del adjetivo y del adverbio, eliminación de la puntuación, creación de analogías a partir de una distribución y composición libre de las palabras, utilización de la tipografía para sugerir movimiento y ruido, escritura de gritos y onomatopeyas, sustitución de la sintaxis convencional por signos matemáticos para indicar relaciones (+, -, <, =, >), alteración de la ortografía a fin de resaltar la entonación, los gestos o las expresiones faciales (Décaudin, 1993: 73). Esta nueva forma de expresión pretendía dar cuenta de las pasiones del mundo moderno: la velocidad y el dinamismo. Aunque el uso de la tipografía en *Lettre-océan* no es tan expresivo como en las composiciones futuristas es posible reconocer muchas de las características que se acaban de mencionar. En *Aesthetic of Visual Poetry. 1914-1928*, Willard Bohn precisa que este poema de Apollinaire fue la fuente de la obra de Carlo Carrá, *Festa patriotica*. Es posible percibir las similitudes en la configuración geométrica circular del cuadro y del poema, donde las líneas de palabras o las frases en el *collage* están organizadas en círculos concéntricos o en forma de rayos que salen del centro (Bohn, 1986: 9).

Al contrario de los poetas futuristas que buscaban romper con la continuidad del lenguaje, Apollinaire mantiene el orden sintáctico de la lengua. En cierto sentido, más cercano a Mallarmé, liga el verso libre a los caligramas en una línea que busca crear y no destruir. También se separa de ellos en la composición de dibujos figurativos a partir de las palabras y en el tono lírico que lo caracteriza.

Bohn también observa la influencia de la pintura cubista en *Lettre-océan*, donde Apollinaire yuxtapone objetos distintos, imágenes y líneas formando un *collage*, con lo que crea una impresión de simultaneidad percibida desde distintos ángulos. También

distorsiona el espacio-tiempo tradicional por medio de las sensaciones que provocan en la vida del ser humano los avances en comunicación (teléfono y telégrafo) y transporte (aviones y automóviles) (Bohn, 1986: 17). Las claves visuales introducen al receptor en el diálogo implícito en el texto entre lo lejano (México) y lo cercano (París), entre Apollinaire y su hermano, entre lo que se dice y se esconde. Estas claves fragmentarias son percibidas de forma simultánea como si fuera un cartel. La vista se pasea de la palabra a la composición visual y, además, busca integrar en una percepción global todos los elementos de la obra. En este aspecto, la innovación de Apollinaire consiste en que su acercamiento a la poesía visual no ocurre desde la perspectiva de la tradición literaria de este género, sino desde la tradición de las artes plásticas y en especial desde su pasión por la pintura cubista (Bohn, 1986: 51). Picasso y Apollinaire mezclaron en sus trabajos elementos verbales y pictóricos. En *Lettre-océan* aparecen elementos propios del *collage* como timbres y tarjetas postales.

En 1913, Apollinaire publicó *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, donde expone los fundamentos teóricos de la pintura cubista y analiza la obra de Picasso, Braque, Gris, Marie Laurencin, entre otros. Pone en tela de juicio la eternidad de las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad, frente a la condición cambiante de la naturaleza. La belleza no es eterna. La pureza no toma en cuenta las formas naturales y la fugacidad del presente:

El cuadro existirá ineluctablemente. La visión será entera, completa, y su infinito en lugar de denotar una imperfección, destacará solamente la relación de una nueva criatura con un nuevo creador y nada más. Si no, no habrá unidad, y las relaciones de los diferentes puntos del lienzo con diferentes genios, con diferentes objetos, con diferentes luces no mostrarán más que una multiplicidad de disparates sin armonía (Apollinaire, 2001: 15).

La diferencia entre los pintores de la vieja escuela y los nuevos es que éstos ya no buscan imitar la naturaleza. El artista sacrifica la verosimilitud a “las necesidades de una naturaleza superior que él supone sin descubrirla” (Apollinaire, 2001: 17). Los jóvenes artistas toman el universo infinito como ideal y dan al objeto proporciones conforme a lo que desean alcanzar, configurando desde varios ángulos y en un momento determinado la eternidad del espacio. Los pintores cubistas hacen una representación de la realidad concebida de una forma que no corresponde a la realidad vista. Desde esta perspectiva, se podría hacer una analogía con la *Visión prismática* de Mallarmé (“Prefacio”). Esta nueva percepción del arte permitió a los pintores cubistas dar a los elementos que aparecían en sus cuadros la calidad de signos creadores de realidad y recordar que la pintura también forma parte del trabajo de una escritura: “Se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hume [*sic*], con cuellos postizos, con papel pintado, con periódicos” (Apollinaire, 2001: 43). Y también, se podría añadir, con letras y cifras.

La mayor parte de los poemas que siguieron a *Lettre-océan* es de carácter figurativo o presenta esquemas de objetos con valor simbólico –por ejemplo una casa, una corona, un reloj– con el texto compuesto en una sintaxis ordenada de acuerdo con las normas de la lengua y en varias ocasiones en versos octosílabos o alejandrinos. En algunas composiciones el título reúne varias figuras, lo que significa que forman un todo y que se deben leer en conjunto (por ejemplo: *Coeur couronne et miroir* (figura 4)). Michel Décaudin sostiene, en “De l’espace figuré à l’espace signifiant”, que, a pesar de las críticas que ha recibido la obra de Apollinaire por no haber aportado nada nuevo al género de la poesía visual, sus creaciones distan de ser un poema figurado tradicional. Apollinaire tuvo

que defenderse en varias ocasiones de sus críticos, como, por ejemplo, en esta carta publicada en *Paris-Midi* el 22 de julio de 1914:

Les figures uniques de Rabelais et de Panard⁵⁰ sont inexpressives, comme les autres dessins typographiques, tandis que les rapports qu'il y a entre les figures juxtaposées d'un de mes poèmes sont tout aussi expressifs que les mots qui le composent. Et là au moins, il y a, je crois, une nouveauté" (Décaudin, 1993: 74).⁵¹

Para Apollinaire era importante que el lector tuviera una recepción sintética del poema: una visión simultánea donde trabajaran a la par el dibujo y la poesía, y no de forma ilustrativa uno respecto al otro. En este espacio poético, la palabra no es solamente una representación de un objeto o un signo destinado a ser leído o entendido. Existen diversas posibilidades de enunciación y de lectura que alejan al poema de la determinación y de una estructura lineal. Se da una colaboración del sentido, la voz, la visión, en una expresión que da a la mente un objeto de meditación que se descifra pacientemente y con lentitud. La operación mental que comporta su lectura rompe con la oposición entre lo espacial y lo temporal. Esta plasticidad gráfica del poema debe ser reconocida como poética, creativa y no sólo reglamentada y determinada por un cierto número de convenciones como la cantidad de versos o sílabas por estrofa o el uso de mayúsculas. No hay una forma predeterminada trascendente.

¿Cómo afecta la imagen figurada dibujada por letras la lectura verbal del poema?
¿La figura es únicamente una ilustración del tema que trata el texto y no aporta otra cosa más que una redundancia a la lectura global del poema? Los elementos que pone en juego

⁵⁰ Se refiere al poema *Bouteille* de Rabelais y al poema *Que me flacon me semble bon!* (Bohn, 1986: 47) de Charles-Francois Panard (1674-1765) (figura 5).

⁵¹ "Las figuras únicas de Rabelais y de Panard son inexpressivas, así como los otros dibujos tipográficos, mientras que las relaciones que se establecen entre las figuras yuxtapuestas en uno de mis poemas son tan expresivas como las palabras que lo componen. Y creo que por lo menos en esto hay una novedad".

el caligrama, su plasticidad, no son esencialmente los que se ponen en juego en una pintura. Existe un trazo subterráneo que permite insertar elementos heterogéneos, más allá de las divisiones entre palabra e icono, discurso y pintura, lectura y visión, y éste es precisamente el juego de la escritura. En *Esto no es una pipa*, Michel Foucault describe el caligrama como tautología porque la imagen repite el discurso sin el recurso de la retórica. Aproxima texto y figura y hace decir al texto lo que la figura representa. El caligrama hace hablar al dibujo por medio del texto y hace que la escritura se distribuya de acuerdo con las leyes de una forma simultánea (Foucault, 1991: 33). De esta forma, “el caligrama pretende borrar lúcidamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer” (Foucault: 34). A mi modo de ver el caligrama funciona de varias formas y entre el texto y la imagen no sólo existe una relación de redundancia, como veremos en el caligrama *Le cheval* (figura 6). Las palabras conforman relaciones entre ellas mismas y con la parte visual. También las imágenes establecen sus propias relaciones y crean juegos con las palabras. Aunque una repetición parece rondar el objeto o la cosa como si éstos fueran una imitación del tema del texto, entre los distintos elementos que componen el caligrama no dejará de haber más que un juego de diferencias. Las letras no son los objetos que representan sino líneas de escritura. La imagen prolonga la escritura, más que ilustrar, y el texto puede ser visto como una representación dibujada. Bohn define de esta forma el caligrama: “Situating at the intersection of legibility and visibility, the calligram exploits the visual properties of written language and the semantic possibilities of visual form” (Bohn, 1986: 49).⁵²

⁵² “Situado en la intersección entre legibilidad y visibilidad, el caligrama explota las propiedades visuales del lenguaje escrito y las posibilidades semánticas de la forma visual”.

En los caligramas, toda imagen visual tiende una contraparte verbal que sirve para delimitarla. Cada parte provee información vital al otro. Para descifrarlo es necesario seguir las señales que se dan de acuerdo con la combinación de claves plásticas y literarias. Si el caligrama se ordena a partir del diseño visual, el significado deberá ser leído de acuerdo a otras reglas. Bohn señala que para interpretar un caligrama es necesario identificar modelos textuales y trasladarlos a equivalentes estructurales a nivel cognitivo para así componer el sentido del texto (Bohn, 1993: 20).

El caligrama *Le cheval* apareció en el catálogo de una exposición que Apollinaire organizó para los pintores Léopold Survage y Irène Lagut en 1917. El catálogo incluía nueve caligramas y estaba dividido en tres partes: la primera dedicada a la obra de Léopold Survage, la otra al mismo Apollinaire y la última a Irène Lagut. Al parecer el caligrama en cuestión formaba parte de la segunda sección. En el centro de la hoja se sitúa la figura de un caballo y en la parte superior izquierda, a modo de epígrafe, están dispuestos siete versos en forma tradicional:

Il y aura l'âge des choses
légères. On dépensera des millions
pour des choses qui serviront
durant une minute et qui s'
évanouiront, et des chefs-d'œuvre
seront aussi aériens
que les aviateurs.⁵³

A primera vista, parecen introducir la figura hecha a mano que se encuentra abajo. Contrastan con ella, pues el texto está escrito con caracteres tipográficos. Las palabras de Apollinaire fueron ordenadas y dispuestas según el molde impreso. Aunque la métrica del

⁵³ Llegará la época de las cosas/ efímeras. Gastaremos millones/ por cosas que servirán/ durante un minuto y que se/ desvanecerán, y unas obras maestras/ serán tan aéreas como los aviadores.

poema es regular (todas las líneas tienen ocho sílabas a excepción de la segunda que tiene diez), los versos no presentan ningún tipo de rima. El tono corresponde más bien al de una declaración.

En él, anuncia que los artificios poéticos no pueden quedar rezagados en relación con los avances tecnológicos. Describe las cualidades aéreas y efímeras de la nueva era. De esta forma, ataca las bases de la estética tradicional. Predice el triunfo de lo efímero y lo indeterminado sobre lo sólido. Lo ligero o leve, en lugar de tener una acepción negativa, se erige como la condición fundamental del arte y de la vida futuros. En la era de la aviación, el futuro de la conquista del aire es también la del espacio, la figura de cohete podría ser representativa de esta nueva era. Willard Bohn, en *Apollinaire. Visual Poetry and Art Criticism*, se pregunta por qué Apollinaire prefirió que este grupo de versos estuviera dispuesto de una forma tradicional:

In general Apollinaire likes to conceal as much as he reveals. For him the aesthetic impulse is associated with ambiguity, implicit structures, and analogical thought. On the whole he avoids anything that will destroy the poetic illusion or provide easy access to the text. The value of the text consists in the degree to which the reader must interact with it in order to experience it as a literary work. Reader and author work together to create the final composition. Conceivably, then, Apollinaire may have decided that a visual depiction of the rocket would be too obvious, too transparent a reference (Bohn, 1993: 107).⁵⁴

⁵⁴ “En general a Apollinaire le tanto esconder como revelar. Para él, el impulso estético está asociado con la ambigüedad, estructuras implícitas y pensamiento analógico. En el fondo evita cualquier cosa que pueda destruir la ilusión poética o que pueda proveer un fácil acceso al texto. El valor del texto consiste en el grado en que el lector debe interactuar con él a fin de experimentarlo como un trabajo literario. Lector y autor trabajan juntos para crear la composición final. Concebido así, Apollinaire debió decidir que una representación visual del cohete sería demasiado obvia, una referencia demasiado transparente”.

Desde mi punto de vista, la elección de no dar un aspecto visual y figurativo a estos versos también tiene como función confrontar, por un lado, el aspecto gráfico tradicional de los siete versos con el del caballo que está hecho a mano y, por otro lado, la lectura lineal del epígrafe con el sentido de lectura que sigue las formas del animal. También el caballo clásico contrasta con los nuevos medios de transporte aéreos. Muestra una oposición entre pasado y presente. La misma caja de escritura tipográfica es una imagen en sí misma. Además, es una forma de poner en escena visualmente el abandono de la estética tradicional a favor de una expresión poética que no se muestre rezagada respecto a los avances de los tiempos modernos, ya que carecería de vínculo con la vida actual. También se podría relacionar con el epigrama de los emblemas del Barroco que se escribía en verso y de forma lineal y funcionaba siempre en relación con la imagen, no de forma independiente. En el caligrama se da una tensión semántica y formal entre el epígrafe y la figura del caballo. La lectura del primero determina de alguna forma la aprehensión de la segunda, sirve de anuncio a lo que está por venir.

La imagen del caballo también se centra en la relación de Apollinaire con la estética moderna. El aspecto puramente visual del trazado del caballo es de una gran belleza que expresa movimiento, ligereza y una postura desafiante. Bohn describe una copia en color que se conserva en la universidad de Columbia donde el caballo tiene el cuello y las patas delanteras pintadas de rojo. Es llamativo el hecho de que Apollinaire firmara su caligrama como si fuera un objeto de arte y como si existiera un original donde está su firma de puño y letra. Da una apariencia de autenticidad aunque no se tenga el original y sólo se pueda ver una reproducción del mismo. Es interesante el contraste entre la escritura tipográfica y la hecha a mano que realza los gestos y certifica la presencia del autor en el proceso creativo. Para Bohn, la posición en la que se representa el caballo puede ser analizada desde la

tradición pictórica. Por ejemplo, la posición de tres cuartos puede verse en *San Martín y el mendigo* del Greco, entre otra gran cantidad de cuadros (Bohn, 1993: 111). La cabeza inclinada hacia abajo y un poco sesgada hacia un lado, así como el movimiento de la pierna en alto son características que forman parte de una tradición en la que se han establecido ciertas convenciones en las pinturas que presentan caballos. La posición estática del animal con una pierna en alto solía utilizarse en los retratos de hombres importantes. Por estas razones afirma que: “This feature signifies that the animal is high-spirited” (Bohn, 1993: 115). Existe un retrato de Apollinaire montado a caballo pintado por Marie Laurencin. Con esto se puede pensar que la imagen del caballo tenía además un vínculo personal con el poeta, especialmente después de que inició la Primera Guerra Mundial en la que necesitó uno para unirse al ejército.

Las líneas del dibujo trazan a veces el contorno del caballo y otras rellenan el espacio como puede verse en las palabras y sílabas que forman las patas del animal. El caballo lleva una brida, por lo que es posible suponer que no es salvaje aun cuando en el caligrama no aparezca el jinete. Además, las líneas inferiores del caligrama anuncian al autor: “tout terriblement/ Guillaume Apollinaire”. Su firma permite identificar de cierta forma a Apollinaire con el caballo o con el jinete. El poeta está integrado al caligrama. Aunque las palabras están sujetas a la imagen visual, el poema se lee de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. Su lectura comienza por la oreja del caballo, termina en la pierna derecha y se extiende hasta las dos líneas inferiores que ya no forman parte del dibujo del animal. Reconstruido el texto en forma lineal y fuera de su representación visual se lee de la siguiente forma:

Homme Vous trouverez ici une nouvelle représentation de l'univers en ce qu'il a de plus poétique et de plus moderne Homme Homme Homme Homme Homme Homme Homme Homme Laissez-vous aller à cet art où le sublime n'exclut pas le charme et l'éclat ne brouille pas la nuance C'est l'heure ou jamais d'être sensible à la poésie car elle domine tout terriblement Guillaume Apollinaire⁵⁵

La nueva poética implica la transformación de nuestra visión del universo y supone una renovación de la división tradicional entre forma y contenido. Gracias a ella, lo sublime –lo que puede elevar nuestras almas– no excluye el encanto –lo que regocija nuestros sentidos–, ni el brillo, que deslumbra, sirve para opacar los matices. El poeta es libre de unir elementos heterogéneos y categorías que la tradición había considerado mutuamente excluyentes. La figura moderna del caligrama es la síntesis de estos fundamentos. Apollinaire invita al público a unirse a esta nueva visión poética. Firma su obra para adquirir responsabilidad sobre ella, expresar su visión personal y darle autenticidad, aunque ésta sea falseada posteriormente por medio de la reproducción fotográfica. En el contexto de la exposición en que aparece el caligrama, debe entenderse por “poético” un término global que se refiere a la creación artística en general. La poesía invita al artista de los tiempos modernos a percibir otras relaciones en el universo y a expresarlas conforme al presente.

Para Apollinaire, los artistas tienen la función social de renovar sin cesar la apariencia que reviste la naturaleza; de lo contrario, los seres humanos se aburrirían de la monotonía natural. Así se expresa en *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*:

⁵⁵ “Hombre Encontrarás aquí una nueva representación del universo de lo más poética y de lo más moderna Hombre Hombre Hombre Hombre Hombre Hombre Hombre Hombre déjate ir hacia este arte donde lo sublime no excluye el encanto y el brillo no opaca el matiz. Es el momento de ser sensible a la poesía porque ella domina todo terriblemente Guillaume Apollinaire.

Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran por ninguna parte de la naturaleza.

Huellas que son la verdad y fuera de ellas no conocemos realidad alguna.

Pero, nunca se descubrirá la realidad de una vez por todas. La verdad será siempre nueva (Apollinaire, 2001: 16).

Como ya se ha planteado, la relación entre lo verbal y lo visual del caligrama sugiere la presencia de un jinete misterioso. En el texto ni siquiera se hace referencia al caballo: ¿cuál es la relación implícita entre la figura y las palabras? Conciérne al receptor descubrir el lazo entre ellas. Bohn recuerda que Apollinaire insistía en que debía haber un vínculo concreto entre palabra e imagen visual: “Combing the text for clues, one perceives eventually that *poétique* and *poésie* are the key terms that connect the visual image and the verbal text” (Bohn, 1993: 123).⁵⁶ Así, sugiere que el texto no sólo representa un caballo, sino también a Pegaso, símbolo de la inspiración poética. Aunque Apollinaire no haya pintado las alas de forma deliberada para no resultar demasiado obvio, Bohn no duda sobre su identidad. Pegaso⁵⁷ es una metáfora visual de la inspiración poética que contienen dentro de sí las palabras casi proféticas de Apollinaire. Su disciplina y su sumisión a ella están representadas en la brida del caballo. Las creaciones de Apollinaire domarán el espíritu libre de la poesía para dar cuenta de los tiempos presentes. La nueva estética busca mediar entre oposiciones de la tradición y no lo hace rompiendo totalmente con ella, sino abriendo otros caminos.

En “Poesía, estructura; poema ideograma”, Augusto de Campos reconoce en Apollinaire la intención de explicar el poema espacial por medio del ideograma. Cita un

⁵⁶ “Peinando el texto de pistas, uno percibe eventualmente que *poétique* y *poésie* son los términos clave que conectan la imagen visual y el texto verbal”.

⁵⁷ Pegaso, amado por las Musas fue domado por Belerofonte. Éste le arrojó la brida que le había regalado Atenea mientras tomaba agua en el pozo Pirene. Después, volando sobre Pegaso venció a la Quimera (Graves, 1993:313-317).

artículo suyo denominado “Devant l’idéogramme d’Apollinaire”, publicado en *Soirées de Paris* en junio de 1914, bajo el pseudónimo de Gabriel Arboin, donde escribe: “La ligazón entre estos dos fragmentos no es más aquella de la lógica gramatical, sino la de una lógica ideográfica convergiendo con un orden de disposición espacial totalmente contraria a aquella de una yuxtaposición discursiva” (Campos, 1999: 128-129). También señala la necesidad de que exista en el poema ideográfico una relación entre el conjunto pictórico y el tema tratado. Para Augusto de Campos en esto radica precisamente la poca efectividad de sus caligramas:

En su trasposición del ideograma para la poesía, Apollinaire acaba confundiendo la noción de ideograma como carácter escrito que simboliza una cosa, acción o situación por medio de la yuxtaposición de figuras abreviadas de cosas de alguna forma correlativas, sin expresar su nombre, con una idea sumaria e ingenua del ideograma-figura. Y el resultado es que él agrega al poema algo absolutamente no funcional y dispensable, la figurita, el diseño del tema: si el poema es sobre la lluvia (“Il pleut”), las palabras se componen en cinco líneas ondulantes y oblicuas (Campos, 1999: 129).

A mi modo de ver esta crítica no es justa: en los caligramas se puede apreciar la belleza e importancia de su trabajo. Aunque, como argumenta Campos, en algunos de ellos parece que la figura representa de forma explícita el tema del poema, en otros las relaciones que se establecen entre palabra e imagen son mucho más complejas y no están definidas de antemano. Apollinaire compuso más de cien caligramas, con lo que pretendía inaugurar una nueva estética pero sin romper totalmente con la tradición, de ahí que retome figuras mitológicas como la de Pegaso y no rompa con la sintaxis de una forma determinante. Como se ha visto en *Le cheval*, la relación entre el texto y el caballo no es ilustrativa, puesto que en ningún momento se menciona o alude explícitamente al animal o al ser

mitológico. La lectura de los caligramas nos invita a descubrir lentamente a través de elementos yuxtapuestos lo que después de una lenta degustación también puede aprehenderse de forma sintética en un instante.

4. 4. La composición prismática de una idea

La poética del espaciamento, reflejada en la dispersión de las letras sobre la página, dio lugar a un juego visual que ha sido explorado de distintas formas por los artistas a lo largo del siglo XX. El poema no sólo podía ser aprehendido desde sus dimensiones semánticas y sonoras, sino también desde sus aspectos visuales y materiales. Las palabras, percibidas en su calidad de imagen, se componen y descomponen en una visión hologramática donde el lector descubre destellos de ideas y analogías visuales. La lectura es al mismo tiempo lineal y simultánea: el texto no sólo posee una entrada que determina su orden sucesivo, sino también una multiplicidad de puertas que da al receptor una mayor libertad de movimiento sobre la página y sobre su interpretación del poema. La visión ideogramática de las palabras, que supone una ruptura con la sintaxis del habla y una explotación de lo visual, fue puesta al descubierto por Ernest Fenollosa en relación con la escritura china como medio poético y por los poetas concretos brasileños, seguidores de los textos de Mallarmé y de Fenollosa.

4. 4. 1. El libro absoluto y la Idea

Mallarmé escribió: “Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre” (Mallarmé, 1945: 378).⁵⁸ No es que por genio nos sea dado ver las relaciones entre todo lo existente, sino que por gozo seamos capaces de proyectar en “alguna incidencia fulgurante” nuestra orquestación del mundo. En el texto “Libro, instrumento espiritual”, el libro toma, como si fuera un escenario, el lugar del mundo en su forma visible y material:

Oui, sans le repliement du papier et les dessous qu’il installe, l’ombre éparse en noirs caractères, ne présenterait une raison de se répandre coome un bris de mistère, à la surface, dans l’écartement levé par le doigt (Mallarmé, 1945: 379-380).⁵⁹

La poesía toma del libro su “espaciosidad”: “Le livre, expansion totale de la lettre, doit d’elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction” (Mallarmé, 1945: 380).⁶⁰

Derrida sugiere que el poeta, como el mimo, no es aquél que busca comunicar sus emociones o retratar la realidad, sino el histrión, el jugador de manos, el actor. La página es su escenario, espacio que vive por sí solo y que busca abolir la referencia externa (Derrida, 1975: 301). El lector no puede decodificar el mensaje íntegro del poeta. Esa opción no existe. Toma lo que es capaz de significar. La transparencia del acto comunicativo se ve

⁵⁸ “Todo, en el mundo, existe para desembocar un libro” (Mallarmé, 1993: 94).

⁵⁹ “Sí, sin el repliegue del papel y los fondos que asienta, la sombra extendida en negros caracteres, no brindarían razón para derramarse como restos de un naufragio un misterio, sobre la superficie, en la separación enderezada con el dedo” (Mallarmé, 1998: 97).

⁶⁰ “El libro, expansión total de la letra, debe tomar de ella, directamente, movilidad y espacioso, por correspondencias, instituir un juego, a saber cuál, que confirme la ficción” (Mallarmé, 1998: 98).

opacada en el espacio poético, donde se evoca por medio de una sombra el objeto callado. La naturaleza, idea tangible que da cierta realidad a los sentidos (Mallarmé, 1998: 156), es la que aviva la pasión del poeta al animar el suspenso que encierra la imposibilidad del ser humano para interpretarla de forma unívoca y directa.

¿Cómo se expresa la referencia, lo representado, en la obra de Mallarmé? Uno de los problemas a los que uno se enfrenta al leerlo es a la noción de representación. En sus textos no se busca imitar la realidad exterior por medio de una relación de semejanza, tampoco se pretende evocar un concepto o la imagen que uno se hace de los objetos o de uno mismo. La representación como mimesis siempre busca restituir una presencia o una esencia. En “La doble sesión”, Jacques Derrida señala que la referencia en la obra del poeta francés sufre un cambio:

Esta referencia es discreta pero absolutamente desplazada en la operación de cierta sintaxis, cuando una escritura marca y redobra la marca con un trazo indecible. Esta doble marca se sustrae a la pertinencia o a la autoridad de la verdad: sin acabar con ello, pero inscribiéndola en su juego como una pieza o una función (Derrida, 1975: 291).

Un coup de dés no imita nada existente, no hay nada antes que él. Ningún acontecimiento ha trazado su escritura. Los trazos inauguran la página en blanco. Gesticulan una idea que no existía antes de su operación. Esta “idea” que construye Mallarmé corresponde a lo que él llama “temblores de ola”, “desapariciones vibratorias” (Mallarmé, 1998: 25). Así, evita nombrar la cosa y sólo la sugiere: “Pintar no la cosa, sino el efecto que produce” (Mallarmé, 1998: 28). En “Crisis de verso” se pregunta:

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans le gène d'un proche ou concret rappel, la notion pure (Mallarmé, 1945: 368).⁶¹

Como consecuencia de esta búsqueda de “la noción pura” creada en el lenguaje, el arte deja de representar la realidad y se repliega sobre sí mismo. Es un arte consagrado, ante todo, a la virtualidad donde se producen efectos de una existencia aparente y no necesariamente real. La poesía no se revela al descubrir las analogías existentes en la naturaleza, sino en la capacidad combinatoria del lenguaje para reflejar una existencia pura, desvinculada de su peso material y concreto.

Para Mallarmé, la poesía siempre estará unida al misterio, será como la imagen de las espirales transitorias del humo suspendido y atravesado por una rayo de luz. La idea es la insinuación que detona en la palabra. Los sonidos asumen su desnudez y ocurre una disyunción que permite ese alejamiento del habla cotidiana. El texto nunca se podrá reducir al significado ordenado de las palabras. La totalidad del blanco nos impedirá descubrir en los trazos un tema o un sentido unívoco. El objeto empírico que designa una palabra mediante un movimiento metafórico despliega una variedad de efectos de sentido. Este objeto no es el privilegiado en la significación, porque sólo vive en el texto, nunca podrá salir del juego metafórico y constituirse en un sentido propio. Derrida señala al respecto que siempre estará en una posición de suplementaridad (Derrida, 1975: 377).

Derrida se refiere a la palabra “injerto” para caracterizar la naturaleza de la obra cerrada y a la vez abierta. Aunque se pretenda iniciar un libro en el espacio puro de la nada,

⁶¹ ¿ Para qué la maravilla de trasponer un hecho del natural en su casi desaparición vibratoria según el juego de la palabra, entretanto; si no es para que de él emane, sin la incomodidad de una próxima o concreta referencia, la noción pura (Mallarmé, 1998: 70).

¿es posible deshacerse de toda contingencia? Su escritura, que no parece más que remitirse a sí misma, traslada, a la vez, a otra escritura.

A mi modo de ver, la “idea” se identifica como inflorescencia, ya que al no depender totalmente de la realidad exterior o de un modelo cosmológico tiene la libertad de implantarse en distintos discursos. Es un simulacro que no imita nada, no tiene una referencia simple, hace alusión a nada. Por esto no refleja la realidad, sino que produce “efectos de realidad”. Es un espejo que no refleja ninguna realidad. Es el espejo donde intervienen los trazos de escritura y los fantasmas que recrean. Es una sombra que no necesita de luz para proyectarse, es producto de la oscuridad. Leamos este fragmento de *Igitur*:

Je n’aime pas ce bruit: cette perfection de ma certitude me gêne: tout est trop clair, la clarté montre le désir d’une evasion; tout est trop luisant, j’aimerais rentrer en mon Ombre increéé et antérieure, et dépouiller par la pensée le travestissement que m’a imposé la nécessité, d’habiter le coeur de cette race (que j’entends battre ici) seule reste d’ambiguïté (Mallarmé, 1945: 438).⁶²

La operación de su escritura no revela ninguna presencia fuera del libro, ni una relación de semejanza entre una presencia y su representación. Derrida observa que es una señal que no rompe su espacio para indicar un punto exterior, siempre permanece en el “entre”. La alusión no alude más que a sí misma, tejiendo su propio espacio y fabricando su texto. Mallarmé pone en escena la idea, pero la idea como una nada que adquiere ritmo en el trazo, en la sonoridad, en las huellas de tiempos que nunca han existido o que dudan de su existencia. Permanece en “un centro de suspensión vibratoria” que recuerda al sueño,

⁶² No me gusta ese ruido: la perfección de mi certidumbre me tortura: todo es demasiado luminoso, la claridad muestra el deseo de una evasión; todo es demasiado brillante; me gusta entrar en mi Sombra increada y anterior y quitarme con el pensamiento el disfraz que la necesidad me ha impuesto de vivir en el corazón de esa raza (que oigo latir aquí), único rastro de ambigüedad (Mallarmé, 2002: 91).

como una escritura que trabaja sin contradicción entre la conciencia y la inconciencia (marca también lo indecible):

El Sueño, siendo a la vez percepción, recuerdo y anticipación (deseo), cada uno en lo otro, no es verdaderamente ni lo uno ni lo otro. Anuncia la “ficción”, el “*medio, puro, de ficción*” [...], a la vez presencia percibida y no percibida, imagen y modelo, por lo tanto imagen sin modelo, ni imagen ni modelo, medio (Derrida, 1975: 319).

Una infinidad de escrituras recubren el texto, reflejan, aunque no exista, una imagen que se presume original. El viaje de *Igitur* al fondo del pensamiento puro, de la permanencia de las ideas, es un fracaso. Al poco tiempo siente añoranza por las sombras. Así también, en *Un coup de dés* sólo el negro hará emerger el valor de la nada entre los rastros de las letras, gracias a la ruptura de la linealidad del texto. Todo desembocará en un libro, pero que no busca reflejar las ideas puras, sino una concepción estética en conflicto entre el azar y la necesidad del libro absoluto (figura 7).

El negro sobre el blanco está sujeto a un movimiento que tiende a precipitarse en el vacío. El movimiento es el de un naufragio que se lee en frases cortas y mediante la trasgresión de las habituales separaciones entre los elementos del texto. El texto refleja la caída de la nave desde lo alto a la parte baja de la doble página (figura 2). La dispersión de los caracteres en la página provoca un desajuste en nuestros hábitos de lectura, acostumbrados a la organización lineal y continua de las letras. La edición del poema que preparaba Mallarmé antes de morir nunca llegó a imprimirse debido a que le hizo falta tiempo para resolver una serie de dificultades técnicas que le impedían obtener los resultados deseados.

La puntuación da otra melodía, respiración, amplitud y cadencia al texto, además de marcar el sentido gramatical. Ofrece al texto alternativas rítmicas y en ocasiones parece ser caprichosamente impuesta para romper o saturar los versos. La entonación y las pausas dan

una musicalidad y regulan una nueva sintaxis. El uso de la elipsis sugiere y oculta hasta oraciones enteras, como si en el misterio se vislumbrara lo inexpresado. Suprime constantemente los verbos copulativos, artículos y pronombres. El sujeto permanece inarticulado por líneas enteras. Villarreal señala que su composición se aparta de la serie ordinaria de la sintaxis “e introduce un juego en el que cada palabra ocupa un lugar preciso y establece correspondencias mudables con las demás, libera reflejos que son la posibilidad misma de ahondar en el sentido” (Mallarmé, 1998: 24). Para Mallarmé existe una analogía entre la creación poética y la creación del cosmos; por ello, como señala Villarreal, en la invención gramatical no puede haber sino perfecto cálculo (Mallarmé, 1998: 25) .

Para Derrida, en la escritura de Mallarmé el secreto no radica en la infinidad de valores semánticos que despliega cada palabra, en la variedad de significados que acoge. “Lo que ahora cuenta es la práctica formal o sintáctica que la compone y la descompone” (Derrida, 1975: 331). El juego sintáctico opaca el contenido de la palabra y hace que ésta entre en el suspenso del tejido del texto. Las palabras son como pre-posiciones: no tienen un lugar pleno en sí mismas. Este vacío semántico significa el espaciamiento, la articulación. El valor semántico de una palabra no siempre es el mismo, varía según los elementos que la rodean, como si fuera un sistema planetario.

4. 4. 2. Método ideográfico de composición

El interés por profundizar en las cualidades visuales y sintácticas de la escritura poética a finales del siglo XIX y principios del XX también se vio reflejado en los estudios dedicados al arte primitivo y a las culturas no occidentales. En 1918, Ezra Pound publicó un ensayo de Ernest Fenollosa, *El carácter de la escritura china como medio poético* (1908), que le fue

entregado por su esposa entre otros manuscritos de sus estudios sobre la cultura china. Pound se limitó a hacer unas pocas correcciones y a realizar su publicación. Su visión sobre la escritura china tuvo repercusiones sobre la imaginación poética de Occidente y sobre el movimiento de Poesía Concreta encauzado por los brasileños. Fenollosa escribió este ensayo teniendo en consideración la tradición poética china en su variante escrita, en su evocación visual, y dejando de lado su lectura oral. Mariano Antolín Rato señala en su introducción al libro de Fenollosa que la poesía china posee una gramática específica y no está sometida, como la occidental, a las reglas gramaticales y a la lógica de la lengua común. Goza de una mayor libertad que sólo ciertas literaturas occidentales han tratado de lograr, entre ellas las vanguardias, y en particular, como se verá más adelante, la poesía concreta brasileña. Pound escribe:

En su investigación a través de un arte desconocido, Fenollosa, abordando concepciones ignoradas y principios no reconocidos en Occidente, ya había introducido múltiples modalidades de pensamiento, que desde entonces han fructificado en la pintura y poesía occidentales “nuevas”. Fue un precursor, sin saberlo y sin ser reconocido como tal (Fenollosa, 1977: 25).

A través de un acercamiento a la literatura china y dejando a un lado la tradición estética de Occidente, Fenollosa propone desarrollar una simpatía estética y una sensibilidad poética hacia sus formas de composición gráfica. Se pregunta: “¿En qué sentido pueden considerarse auténtica poesía unos versos escritos en términos de jeroglíficos visuales?” (Fenollosa, 1977: 31). Para Fenollosa, la poesía china combina “la vicacidad de la pintura y la movilidad de los sonidos” (Fenollosa, 1977: 34). La cualidad concreta de sus signos se basa en que no son enteramente arbitrarios puesto que siguen la sugerencia natural. Los define como “una vívida imagen taquigráfica de las operaciones de

la naturaleza” (Fenollosa, 1977: 33). Los signos escritos evocan la “imagen-idea” tan bien como las palabras y, además, de forma más vívida y concreta. En este proceso de composición “dos cosas unidas no producen una tercera cosa sino que sugieren alguna relación fundamental entre ellas”(Fenollosa, 1977: 35). Es importante notar que cuando Fenollosa se refiere a la naturaleza no se remite a cosas que se pueden nombrar de una forma aislada. Para él, la naturaleza es movimiento y cambio, se percibe en “las efectivas y enmarañadas líneas de fuerza que vibran a través de las cosas”: “Luz, calor, gravedad, afinidad química, voluntad humana tienen en común el ser operaciones de redistribución de energía” (Fenollosa: 38) (figura 8).

Las posibilidades de expresión de la escritura china no se reducen a la representación de los fenómenos visibles. Para Fenollosa, la metáfora es el procedimiento a través del cual el empleo de imágenes materiales sirve para sugerir relaciones inmateriales. Así, escribe que: “Toda la delicada sustancia del lenguaje está construida sobre los cimientos de la metáfora” (Fenollosa, 1977: 50). Todo lenguaje creció siguiendo el entramado de sugerencias y afinidades de la naturaleza y las metáforas se fueron amontonando como si fueran estratos geológicos, conformando estructuras de lenguaje y sistemas de pensamientos. Fenollosa manifiesta que la escritura china no sólo ha absorbido la sustancia poética de la naturaleza, sino que también, gracias a su visibilidad pictórica, ha sabido conservarla con mucho más vigor y vitalidad que cualquier escritura fonética.

Fenollosa hace en su ensayo un análisis de ciertos caracteres para hacer evidente la metáfora visual que llevan implícita: “El carácter chino lleva su metáfora en la cara” (Fenollosa, 1977: 53). La etimología es visible. Para él, existe una mayor afinidad entre la ciencia y la poesía que entre ésta y la lógica. La ciencia descubrió cómo las funciones

obtienen coherencia en las cosas. De esta forma, es preciso preservar las resonancias metafóricas en los signos. Reconoce que aunque la escritura china ya no es pictórica y es predominantemente fonética, le resultaría increíble creer que “una subdivisión tan minuciosa de la idea⁶³ hubiera podido existir aislada como sonido abstracto sin el carácter concreto” (Fenollosa, 1977: 60). El ideograma es percibido como una metáfora estructural donde lo fundamental son las líneas, los espacios, las proporciones y no el motivo realista.

En las figuras es posible descubrir con la mirada las resonancias metafóricas de palabras vecinas, a pesar de que no tenemos idea de cómo se pronuncian (figura 9). En la primera, el carácter “sol” aparece en las tres palabras que conforman el verso “el sol surge en el este”. En las palabras “surge” y “Este”, dicho carácter forma un conjunto con otros para sugerir una idea nueva. Fenollosa explica que el ideograma “Este” es el sol enredado en las ramas de un árbol. El verbo “surgir” es el sol emergiendo del horizonte (Fenollosa, 1977: 62). En la siguiente figura, el carácter “fuego” sirve para componer el ideograma “cenizas”, y éste a su vez forma parte de “desesperación”. El ideograma “corazón” también forma parte de este último carácter y del de “sentirse melancólico”. Así, “desesperación” se evoca por medio de la imagen de “cenizas” más “corazón”: sentir el corazón hecho cenizas, corazón de ceniza. “Sentirse melancólico” se sugiere como un otoño sobre el corazón. El poeta, además de expresar en su composición ideas y de dar musicalidad al verso, tiene otro recurso: el de jugar con las resonancias metafóricas visibles. Tres niveles de expresión conforman el juego poético de la escritura ideogramática: el semántico, el fónico y el visual.

⁶³ Esta subdivisión de la idea tiene que ver con Mallarmé: “subdivisiones prismáticas de la idea”, en los juegos sintácticos de algunas palabras que contienen otras y brillan en su interior.

4. 4. 3. Poesía concreta

En *De la razón antropofágica*, Haroldo de Campos escribe que durante el siglo XIX se da una emancipación del lenguaje poético, que se fue separando del lenguaje discursivo referencial. Éste buscaba ante todo ser transparente para así reflejar la idea que escondía detrás de su materialidad. El objeto del poema moderno es la propia poesía, el acto creativo. Para los poetas concretos, el poema de Mallarmé, *Un coup de dés*, es la gran síntesis de la modernidad que logra pasar el callejón sin salida a favor de una poética nueva. Las posibilidades del poema ya no son explotadas a través de un discurso lineal reflexivo, sino a través del desapego a esta estructura, eliminando los nexos, cortando los elementos redundantes, concentrándolo y reduciéndolo al extremo. Esta tendencia es expresada, por ejemplo, en la sustantivación y la “verbificación”. Haroldo de Campos señala:

La crisis del lenguaje coincide con el surgimiento de la civilización tecnológica, con la crisis del pensamiento discursivo-lineal en el arte, con el advenimiento de aquello que Marshall MacLuhan llama “La civilización del mosaico electrónico”, una civilización marcada no por la idea de principio-medio-fin, sino por la de simultaneidad e interpenetración, de compresión de la información, tal como fue anunciada por la conjugación de la gran prensa con el noticiero telegráfico (Campos, 2000: 35).

En el manifiesto *Nueva poesía: concreta* (1956), Décio Pignatari declara que con la revolución industrial la palabra se separó del objeto al que se refería y se tornó en un objeto diferente. Una palabra es la palabra misma y a la vez el objeto designado, como en la expresión: “la mer dans la mer”. La palabra es un objeto dinámico, como una célula viva. Décio Pignatari escribe que la poesía concreta acaba con el símbolo y el mito, con el misterio. “El más lúcido trabajo intelectual para la intuición más clara. Acabar con las

alusiones. Con los formalismos nirvánicos de la poesía pura. La belleza activa, no para la contemplación, para nutrir el impulso, pound” (Campos, 1999: 89).

La poesía concreta consideraba el poema como un objeto en sí mismo y no como un signo que refleja una realidad: “El poema es forma y contenido de sí mismo, el poema es” (Campos, 1999: 90). La excitación de lo concreto se volvió un fin en sí mismo. Haroldo de Campos presenta así este movimiento:

La poesía concreta fue el primer movimiento de vanguardia en que la poesía brasileña desempeñó un papel de liderazgo en el plano internacional. Lanzado oficialmente en 1956, por el grupo *Noigandres* (Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos) de Sao Paulo junto con el poeta suizo, de origen boliviano, Eugen Gomringer, la nueva poesía se expandió por varios países de Europa y de las Américas, habiendo llegado, inclusive, a Japón, a través de los poetas Kitasono Katsue, Seiichi Niikuni y Fujitomi Yasuo (Campos, 1999: 7).

Un poema concreto busca ser un objeto en sí mismo y no un intérprete de los objetos del exterior y de sentimientos subjetivos. Considera la palabra –“campo magnético de posibilidades”– en su calidad de objeto de tres dimensiones: gráfico-visual, acústico-oral y semántico. El poema se presenta como un problema a resolver por medio de las funciones y relaciones que se establecen entre sus distintas dimensiones. En este aspecto radica su facultad creativa. En el *Plan piloto para la poesía concreta* (1961), Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos declaran: “El poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido” (Campos, 1999: 86). El hecho de que cambien los principios de composición poética abre nuevas posibilidades y probabilidades que configuran el campo del azar donde tienen lugar el tiempo y el espacio de la creación. Para los poetas concretos, el arte es racional e intuitivo a la vez porque en él impera un principio de orden anterior al proyecto creativo a realizarse. La intuición actúa como “un mecanismo

aprehensor biológico, fisiológico, psíquico: cultural”, que estimula acciones experimentales en el campo de lo sensible y en un contexto determinado (Campos, 1999: 92).

En la poesía concreta se explota la simultaneidad de la comunicación verbal y la no-verbal a través del rompimiento de la discursividad lineal del lenguaje, la interacción de la palabra con la música y las artes gráficas. Wendy Steiner sostiene que en el poema concreto se da una realización de la analogía entre pintura y literatura. No sólo en el sentido de que la pintura es vista como un arte icónico, sino también en el sentido de que vence alguna de las barreras entre las palabras y las cosas. Generalmente, la forma visual de la palabra es irrelevante para comprender su significación, se ignora lo que está físicamente presente y se señala lo que está físicamente ausente. Para que las palabras se vuelvan objetos es necesario explotar su materialidad (proceso que incluye la vista, el tacto). Así, al ser la pintura un arte que posee esta materialidad, la poesía concreta trata de volver imperceptibles los límites entre ellos (Steiner, 1982: 198-199).

Ezra Pound fue uno de los escritores que influyó de forma decisiva en la conformación de su poética. Éste impugnaba una poesía visual modelada por la escritura ideográfica china. La poesía concreta enfatizaba lo “analógico-ideográfico” en oposición al discurso lógico tradicional. La idea de la metáfora visual implícita en Fenollosa sobre los caracteres chinos fue trasladada a la creación poética. El juego metafórico no sólo ocurre en el plano semántico, sino también en los destellos que explotan en la forma visual. El método ideográfico de composición trabaja, en el programa de los concretistas, a partir de cuatro principios: 1) Pictograma, donde el carácter presenta una similaridad con lo real tomando el modelo dinámico de las cosas de la naturaleza. A decir de Fenollosa es como una pintura cubista, “una metáfora agresivamente metonimizada”. 2) Diagrama

(ideograma), un hipoicono⁶⁴ con rasgos indiciales, “un pequeño mapa o gráfico topológico”. Se dan relaciones entre las partes a nivel léxico y gramatical. Hay una trasposición entre la composición del significado y el significante a partir de la expresión gráfica de las relaciones de la estructura de la frase. 3) Asociación “sugestiva”, donde “se juntan dos pictogramas para sugerir una nueva relación que no está presente en los meros elementos aislados”. 4) La iconicidad se manifiesta a la vista en el clasificador semántico que conforma el carácter. Se combina con el elemento fonético para indicar “la categoría general de las cosas” (Campos, 2000: 74). (Figura 10).

En el poema *Monet* (figura 11) se puede notar que su lectura no tiene un orden determinado, como el de una página común y corriente donde se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. El lector-veedor determina su propio orden de lectura, por lo que adquiere una participación más activa en la recepción de la obra. El poema manifiesta una analogía entre la disposición de las palabras que designan los elementos de un cuadro de Monet y lo que el espectador es capaz de descubrir y proyectar. El poema concreto es impronunciado en su totalidad, ya que parte de su sentido se revela en la tipografía y en la disposición espacial de las formas. El significado no es estable, la referencia cambia constantemente. Su especificidad es el momento, el “ahora” que es distinto para cada persona. Los homónimos proveen grandes posibilidades en la creación poética, son resonancias visuales. También lo son las metamorfosis que ocurren en las palabras al alterar el orden de las letras, cambiar una vocal o repetir la misma palabra con distintos cortes. Por

⁶⁴ En su teoría general del funcionamiento de los signos, Peirce dice que un signo puede ser denominado, en función con los hechos reales, un *icono* (fundado en la similitud entre el representante y lo representado), un *índice* (resulta de la contigüidad entre el representante y lo representado) o un *símbolo* (su existencia se basa en una convención). El icono es un signo de relación signo / objeto, debe existir una relación de semejanza parcial entre el representante y lo representado (Beristáin, 2001: 466-467). Haroldo de Campos señala que los grados de convención no se presentan en estado puro, sino que se dan a través de mediaciones atenuadas (degradadas): “hipoiconos”. Así, en un pictograma lo más significativo no es su relación imitativa con la realidad, sino las relaciones estructurales que se establecen en los signos (Campos, 2000: 90-91).

ejemplo, en el poema *terra* (figura 12) de Pignatari (1958), la palabra “*terra*” es el núcleo temático, sonoro y visual a partir del cual surge una variedad de expresiones como: “tierra-ara-ara-tierra-rara tierra- erra. Las palabras se configuran y desbaratan con base en los espacios en blanco que se insertan. Hasta la sexta línea permanece la misma secuencia de “*terra*”. Cada línea podría tener una lectura circular puesto que inicia con “ra” y finaliza con “ter”, como si se pudiera seguir la circunferencia de la planeta. Al principio de la séptima línea se rompe con el mismo inicio en “ra” y se inaugura con una “a”. Con ello, introduce otra idea: “ara”, a las de “rara” y “*erra*” que se desprendían del coro visual inicial. (ejemplo *terra*. p. 18). En la octava línea se inserta otra sílaba: “ra”, que presenta la secuencia: “*terratarra*” (tierra ara tierra). Los espacios en blanco que rompen la continuidad de las letras penetran como un río o una grieta. La última letra de la novena línea, la “t”, queda aislada y parece dar un anuncio de muerte. La sensación de movimiento es una tendencia que trata de proyectarse a través del dinamismo de la palabra y de la letra, así como de su dispersión espacial y de la tensión que crea con la realidad a la que se refiere.

Sin embargo, no hay que olvidar que para los concretistas la sonoridad del poema es parte esencial del juego poético. Como ejemplo incluyo la *canción nocturna de la ballena* (figura 13) de Augusto de Campos (1990) donde en un fondo negro se alinea de forma regular y geométrica el canto continuo de la ballena. Cada línea impar, siempre sostenida por el sonido /m/ evoca el texto: “la blancura del blanco, la negrura del negro (a mi modo de ver el espacio de escritura), ródtschenko y maliévitch, el mar olvida, jonás me conoce, sólo Ahab no supo, la noche que me cupo, alborece, call me moby”.⁶⁵ Las líneas pares son

⁶⁵ Este texto aparece traducido y separado en las notas al poema (Campos, 1999: 303).

el canto continuo y profundo de la ballena. Entre las “m” es preciso descubrir la modulación visual y sonora de las palabras, que emergen de las olas como imágenes de espuma blanca en la noche oscura.

La identificación entre el fondo y la forma del poema consiste, en un primer momento, en un movimiento imitativo de lo real; en un nivel más avanzado, tiende a resolverse en formas geométricas y en la matemática de la composición a fin de proyectar un movimiento estructural. Lo concreto del poema no se basa en la imitación que puede lograr de la realidad exterior, sino en su afán de convertirse en un objeto en sí mismo. Utiliza las técnicas de la sociedad industrial explotando los recursos gráficos de los anuncios y de los periódicos e integrándolos en la figuración escrita. Décio Pignatari define en el manifiesto *Nueva poesía: concreta* (1956) esta forma de expresión como un arte popular y un arte general del lenguaje aplicable en la propaganda, la imprenta, radio, televisión y cine.

4. 5. Contingencia y necesidad

¿De qué forma se niega la escritura a ser solamente el reflejo del pensamiento, del logos o del mundo exterior? El azar, el infinito abren un surco que desborda las concepciones ordenadas del universo. Las marcas, las estructuras y las ideas son escrituras que se erigen sobre el movimiento del azar, sobre lo inconmensurable. Entre la contingencia y la necesidad que percibimos y sentimos se tienden trayectos. Se inician viajes entre una línea, unos trazos y unas palabras o unas figuras. Esta articulación del orden, que guarda dentro de sí su nacimiento en el desorden, se manifiesta en lo que la escritura, percibida en un sentido restringido –como fonética, lineal y sucesiva– no puede expresar. Lo que excede al

discurso es el espaciamiento de la página en *Un coup de dés* de Mallarmé y en la experiencia poética de lo infinito en la obra gráfica y literaria de Henri Michaux. El desplazamiento entre la palabra y la línea, como trazo expresante que tiende hacia lo infinito, encuentra en Henri Michaux una continuación de la poética visual mallarmeana.

4. 5. 1. El azar

En el prólogo de *Variaciones sobre un tema*, Jaime Moreno Villarreal cita a Paul Valery: “Mallarmé comenzaba algunos de sus poemas [...] arrojando palabras sobre el papel, aquí, allá, como arroja el pintor pinceladas sobre la tela, y se dedica luego solamente a vincularlas para hacer con ellas frases o poemas, siguiendo las reglas de composición más estrictas” (Mallarmé, 1998: 18). Como si el azar, que en un principio dispersara las palabras, se disolviera gracias a la intervención del poeta quien establece entre los términos la relación necesaria: “El azar vencido palabra por palabra”.

Toda escritura convencional, de frases hechas y de orden gramatical restringido está dominada por el azar, ya que el escritor responde a condicionamientos de los que no está del todo consciente. Es así como este tipo de escritura no opera sobre el lenguaje y lo libra, por tanto, al azar. Para Mallarmé, el proceso de fundación del libro corresponde a un intento de abolir el mismo. Es el artífice de la motivación de la obra poética y cada una de sus elecciones obedece a exigencias de ritmo visual, entonación o significado. Atiende al sentido etimológico de las palabras para ampliar sus resonancias: el diccionario Littré (1874) era una de sus referencias.

Para Mallarmé, la dispersión del texto sobre la página en blanco es un reflejo invertido de la imagen del cielo estrellado, lugar donde se conjuntan el azar y lo absoluto.

Blumenberg señala al respecto:

El hacer visible la facticidad absoluta requiere la blancura del papel, para que lo que en él está distribuido según la pura decisión de la voluntad aparezca “comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible” (Blumenberg, 2000: 317).

La analogía del cielo y el texto es explotada en los aspectos materiales y verbales de una escritura rebasada en su concepción meramente lingüística y lineal. La forma visible del texto guarda la misma importancia que la significación verbal y el efecto que producen las palabras; ambas permanecen enganchadas en una relación metafórica donde ninguna de las dos es el pre-texto de la otra, como sucede con los emblemas del Barroco. El poema es una mezcla de claridades y de enigmas, silencioso y sonoro a un mismo tiempo: las oposiciones se disuelven en él. Las rupturas presentes en él son, precisamente, las que reanimarán la ingenuidad del lector, quien entrará en el espacio utópico del libro, espacio de evocación alquímica, donde el lenguaje mismo y el mundo serán regenerados en “pruebas nupciales de la idea”.

La obra absoluta, locura que *Igitur* pretende llevar a cabo y que surge como una posibilidad en *Un coup de dés*, correspondería a un texto intemporal, comunicable e increado, fuera de la relación autor-lector. Se encuentra situado fuera de las circunstancias, en un espacio donde es abolido el azar, fuera de la casualidad del tiempo. Esta operación no implica necesariamente la neutralización de lo sensual en el poema. De allí la importancia de lo visible y de lo sonoro. La sensación es la que conduce a la idea. Desaparece el objeto material pero se mantiene su sensación y quedan impresos como rastros en la materialidad

del libro. La operación de transposición pasa por el registro del afecto. La escritura ofrece una huella material que permite como por un encantamiento insinuar la idea:

Évoquer, dans une ombre Express, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer: vraisemblablement dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire! (Mallarmé, 1945: 400).⁶⁶

La idea es una especie de esquema que guía la lectura, es “su fórmula de acción, una coreografía motivada, encerrada en su arbitrario” (Lyotard, 1979: 77). ¿Cómo poner fin a lo arbitrario? Desapareciendo toda contingencia en el acto de escribir, de producir un discurso absoluto, representado por el Número que no puede ser otro, la combinación exacta. En *Un coup de dés*, antes del naufragio, el maestro concentraba la posibilidad en los dados que guardaba en las manos, el deseo que no se haría realidad y sólo podía tener lugar como una idea desmesurada en el poema. La imposición de lo necesario sobre lo fáctico es, en cierta forma, un engaño. El mundo no se detendrá si el maestro no tira los dados en los que deberá aparecer el número absoluto o si es cerrado el Libro de los antepasados de *Igitur*. Pero tampoco se puede uno abandonar al extremo opuesto, a la eliminación de todo pensamiento determinista y de toda filiación divina por la acción desordenada del azar. Así, Mallarmé escribe en *Igitur*:

A vrai dire, dans cette inquiétante et belle symétrie de la construction de mon revé, laquelle des deux ouvertures prendre, puisqu'il n'y a plus de futur représenté par l'une d'elles? Ne sont-elles pas toutes deux, à jamais équivalentes, ma reflexion? Dois-je encore craindre le

⁶⁶ Evocar, por una sombra expresamente, el objeto callado, con vocablos alusivos, jamás directos, que se reducen al silencio uniforme, conlleva tentativa próxima a crear: verosímil en el borde de la idea puesta únicamente en juego por el encantador de letras hasta que, desde luego, cintile, cierta ilusión igual a la mirada. El verso ¡trazo de encantamiento! (Mallarmé, 1998: 151-152).

hasard, cet antique ennemi qui me divisa en ténèbres et en temps créés, pacifiés là tous deux en un même somme? Et n'est-il pas par la fin du temps, qui amena celle des ténèbres, lui-même annulé? (Mallarmé, 1945: 438).⁶⁷

En el proceso de escritura es imposible separar al lenguaje de su otro. Aunque el lenguaje no pueda traer la presencia de lo otro o del mundo, ninguno de los dos podría vivir separado en el ser humano. Así, el lugar se crea a partir de la escritura.

El verso da a la palabra una existencia ajena a la de la lengua, la aísla. Este movimiento es el que la libera del azar:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère (Mallarmé, 1945: 368).⁶⁸

Primero, un pensamiento es arrojado al azar, pero lo invariante y lo no fortuito está también disuelto en él gracias al ajuste de la notación. El *si* de *Un coup de dés* lanza y desafía. Es una puesta en escena que rechaza el tiempo e ilustra una idea con “una falsa apariencia de presente” (Derrida, 1975: 347). Derrida señala que la poética de Mallarmé está situada en un “entretiempos” que difiere del presente, del presente pasado, futuro o

⁶⁷ ¿A decir verdad en esa inquietante y hermosa simetría de la construcción de mi sueño, cuál de los dos caminos tomar, ya que no hay más futuro que el representado por uno de ellos? ¿No son ambos equivalentes siempre, reflexión mía? ¿Aún debo temer al azar, ese antiguo enemigo que me dividió en tinieblas y tiempo creado, pacificados allí ambos en una misma suma? ¿Y no es él quien al acabar el tiempo que trajo él de las tinieblas, anulándose a sí mismo? (Mallarmé, 2002: 91)

⁶⁸ El verso con algunos vocablos restituye una palabra total, nueva, ajena a la lengua y como incantatoria, lleva a cabo este aislamiento de la palabra: negando, con un trazo soberano, el azar que permanece en los términos a pesar del artificio de su nuevo sumergimiento alternado en el sentido y la sonoridad, y produce esa sorpresa de no haber oído jamás tal fragmento ordinario de elocución, al mismo tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado se sumerge en una nueva atmósfera (Mallarmé, 1998:70-71).

eterno. Divaga de un tiempo a otro, lo vaporiza. Sin embargo, el espacio del libro no es únicamente mental, el libro es un bloque formado de hojas y pliegues en el que se desarrolla una escena sobre el papel. La idea se presenta dudosa, cubierta de velos, como un tejido que aparta la referencia inmediata. La danza de los trazos, la tipografía, la diseminación de las letras son parte del tejido del texto, conforman su movimiento y encuentran su correspondencia en lo imaginario del mismo. Su escritura, producción metafóricamente incesante, es puesta en movimiento a partir de la clara intención de separarse de la referencia, del presente. El texto es un organismo que debe establecer su propio equilibrio: “Gruta, diamante, tela de araña, rosetón, quiosco, concha, tantas imágenes en que se traduce el deseo de una puesta en correlación total de la naturaleza consigo misma, y de una perfecta igualación de las cosas” (Derrida, 1975: 370).

Al azar infinito se suma una probabilidad con el *si*, los términos, que se desprenden de su emisión, se “constelan” o se suspenden a partir de esta conjunción. El poema es un intervalo entre la posibilidad y la regla, viaje que va de lo erótico a lo sensible, luego a lo reflexivo, lo metafísico, lo literario. Entrelazamiento entre lo necesario y lo arbitrario: “La escritura se apresta a recibir el chorro seminal de una tirada de dados” (Derrida, 1975: 426). El espacio proyectado por el poema refleja ideogramas del azar, dados lanzados por el poeta que en sus momentáneas combinaciones dicen lo absoluto. Este absoluto no es un punto fijo, más bien es relativo y transitorio.

El poema, al ser definido por Mallarmé como espacio en formación, no presupone el lenguaje como un conjunto de unidades con significado estable; su imagen es la de la formación, transformación y disolución. Paz afirma que el legado de Mallarmé es la forma misma de la posibilidad: “Un poema cerrado al mundo pero abierto al espacio sin nombre”, y más adelante añade: “Nuestro legado no es la palabra de Mallarmé sino el espacio que

abre su palabra” (Paz, 1993: 276). Este espacio es un agente de transformaciones, es como la energía: “A espacio en movimiento, palabra en rotación” (Paz, 1993. 280). La significación ya no dirige el ritmo de la poesía, sino la búsqueda del sentido, aunque sea un destello variable y temporal. A mi modo de ver, el poema gira en torno a un centro que jamás será alcanzado y será siempre diferido. El poema no busca representar el aspecto del mundo o su “verdadera” imagen, sino el anhelo de alcanzar algo, aunque sea una locura, y simulando que no puede ser otra cosa más que la que de hecho es.

El pensamiento es una combinación fortuita, una tirada de dados entre otras posibles, pensar lo absoluto es una locura que sólo puede tener lugar en el libro. Mallarmé hace uso de un discurso que busca transmitir una significación determinada y, a un mismo tiempo, revela su falta cuando aparece lo que no se puede significar en el discurso. Lyotard habla en este sentido de una “sobrerreflexión”: se evitará caer en la trampa del saber figurando el espacio sensible en el propio discurso o, desde mi punto de vista, en el juego continuo de lo metafórico entre lo verbal y lo visual.

Más que imitar la naturaleza, hay que rescatar la manera en la que ésta crea y, en este proceso, el azar juega un papel primordial. Ante la lectura de unas líneas ambiguas, se busca recrear esa oscilación de impresiones que pueden provocar en el espectador las marcas del tronco de un árbol o las sombras que proyecta el follaje en la oscuridad. La contemplación de las imágenes que despierta la lectura del poema, la ensoñación que provocan son el canto de lo misterioso.

4. 5. 2. Michaux: inundado de infinito

Henri Michaux, poeta, pintor y viajero belga (1899-1984), conoció y se nutrió de sus experiencias en tierras asiáticas y americanas, se adentró en los mecanismos de la creación poética, de los espacios oníricos y realizó investigaciones sistemáticas sobre los espacios mentales abiertos con el consumo de alucinógenos, en especial de la mescalina. En sus creaciones se manifiesta un choque entre la imagen y lo infinito. Las estructuras efímeras que inundan lo infinito sólo pueden fijarse en el espacio de la escritura por medio de la voluntad limitada del ego.

Un bárbaro en Asia es un diario de viaje que redactó en 1931 durante su recorrido por India, China, Malasia y Japón. En el prólogo a la edición francesa de 1967, confiesa su ignorancia sobre la situación política de estos países que se percibe en el tono de sus observaciones acerca del modo de ser de sus habitantes y la insatisfacción que le produce este libro, pues a pesar de todo, se resiste a ser corregido por observaciones más reflexivas y sagaces (como si fuera un personaje). Quisiera resaltar de este diario sus impresiones sobre la escritura china, donde se hallan inmersas sus propias reflexiones en torno a la creación poética. Al respecto escribe:

En los caracteres de la escritura china, ese desdén por el conjunto macizo, y por lo espontáneo, y ese don de elegir un detalle para significar el conjunto es todavía más notorio y hace que el chino, que podría ser un idioma universal, no haya franqueado la frontera natal, salvo en el caso de Japón y de Corea, y sea considerado la más difícil de las lenguas.

Entre veinte mil caracteres, no hay cinco que se dejen adivinar a primera vista, todo lo contrario de los jeroglíficos egipcios cuyos elementos son fácilmente reconocibles. Ni siquiera en la escritura primitiva se pueden encontrar cien caracteres simples. El chino quiere conjuntos (Michaux, 2001: 119).

La escritura china no representa un objeto tal cual es. Lo sugiere por ciertos elementos que componen el conjunto. Aunque represente un objeto como tal (o lo haya hecho en sus orígenes), al cabo de cierto tiempo, lo deforma y lo simplifica. Cada palabra es como un paisaje que recrea un sinfín de alusiones y recrea situaciones. La admiración de Michaux por la escritura china se concretó en otro texto, *Ideogramas en China*, donde expresa sus sucesivas aproximaciones a esta forma de escritura:

Rasguños, quiebres, inicios que parecen haber sido detenidos súbitamente.

Sin cuerpo, sin formas, sin figuras, sin contornos, sin simetría, sin un centro, sin recordar nada conocido.

Sin regla aparente de simplificación, de unificación, de generalización.

Ni sobrios, ni depurados, ni despojados.

Cada uno como desparramado,

Tal es la primera aproximación.

Ideogramas sin evocación.

Caracteres variados al infinito.

La página que los contiene: un vacío lacerado.

Lacerado de múltiples vidas indefinidas (Michaux, 2003: 57).

El placer por la abstracción constituyó un importante factor en la composición de los caracteres. Además, el papel y el pincel facilitaron este gusto, esta búsqueda imprudente que desprendió el signo de su modelo. Rechazaron la primera relación escrito-objeto que forma parte de sus orígenes. Representan escenas para hacer reflexionar, para proponer un sentido a la mente que resulte en ideas o en poesía. Para Michaux, aunque se haya perdido el origen pictográfico de los caracteres, éste permanece de alguna manera al tener el poder de reanimar el objeto por la palabra, por el impulso que alienta su grafismo. La escritura china está hecha para la caligrafía. El signo es una “expresión realmente expresante”

(Michaux, 2003: 63). La abstracción de los caracteres implica un liberarse, un alejamiento de las cosas que los vuelve más ágiles y vitales. El calígrafo debe vaciarse antes de iniciar los trazos para no obstaculizar lo que le es comunicado. La escritura es una vía que no busca imitar a la naturaleza, sino significarla por trazos. Es el reflejo de un orden dinámico.

En *Movimientos* (figura 14), Michaux realizó trazos en varias direcciones inspirados en la caligrafía de los caracteres chinos. Esto es evidente por su disposición en la hoja y su agrupación en pequeños conjuntos que parecen evocar ideas, como si fueran palabras, y en su disposición lineal. Cuerpo de la palabra, sin referente verbal, que expresa su sentido en el impulso del trazo “expresante”. Ideas percibidas como movimientos errantes, pulsaciones de energía, trazos abstractos, arranques, llamas, rutas. Del libro *Moments*, cito un poema, *Lignes* (1973):

Ennoblie par une trace d'encre, une ligne fine, une ligne, où plus rien ne pue

Pas pour expliquer, pas pour exposer, pas en terrasses, pas monumentalement

Plutôt comme par le Monde il y a des anfractuosités, des sinuosités, comme ilm y a des
chiens errants

une ligne, une ligne, plus ou moins une ligne...

En fragments, en commencements, prise de court, une ligne, une ligne...
... une légion de lignes

Alevins de l'eau nouvelle d'un sentiment qui point, parle, rie, ravit ou qui déjà par
moments poignarde
(Michaux, 2002: 215-216)⁶⁹

⁶⁹ Ennoblecida por un trazo de tinta, una línea fina, una línea, donde ya nada apesta // No para explicar, no para exponer, ni en terrazas ni monumentalmente // Sino más bien como en el Mundo hay anfractuositades, sinuosidades, como hay perros vagabundos // una línea, una línea, más o menos una línea... // En fragmentos,

La línea es un principio de escritura que no busca explicar ningún concepto. Simplemente existe como camino, recorrido en el espacio y en el tiempo. Las líneas son escrituras indefinidas y que se alejan de cualquier sometimiento para expresar deseos. El poema continúa:

Échappées des prisons reçues en héritage, venues non pour définir, mais pour indéfinir,
pour passer le rateau sur, pour reprendre l'école buissonnière, lignes, de-ci de-là, lignes,

Dévalantes, zigzagantes, plongeantes pour rêveusement, pour distraitement, pour
multiplement... en désir qui s'étirent, qui délivrent.

Débris sans escorte, le réel déminé,
Souris du souvenir indéfiniment se profilant à l'horizon de la page,
Ou bien tracés légers d'avenir incertain.

D'aucune langue, l'écriture–
Sans appartenance, sans filiation
Lignes, seulement lignes
(Michaux, 2002: 216).⁷⁰

A lo largo de su obra gráfica y literaria, Michaux expresó un gran interés (por no decir una obsesión) por las experiencias que alteran y desestabilizan la percepción corporal y mental del ser humano. Sus creaciones poéticas se combinaron con sus investigaciones

en comienzos, tomada por sorpresa, una línea, una línea... / ...una legión de líneas // Alevines del agua nueva de un sentimiento que despunta, habla, ríe, rapta o que ya por momentos apuñala (Michaux, 2002: 215-216)

⁷⁰ Escapadas de prisiones heredadas, llegando no para definir, sino para indefinir, para pasar el rastrillo, para volver a hacerse la rabona, líneas, por aquí y por allá, líneas, // Descendientes, zigzagantes, sumergiéndose para soñadoramente, para distraídamente, para múltiplemente... en deseos que se estiran, que liberan // Restos sin escolta, lo real limpiado de minas, / Ratón del recuerdo perfilándose indefinidamente en el horizonte de la página, / o bien trazos leves de incierto futuro // De ninguna lengua, la escritura – / Sin pertenencia, sin filiación / Líneas, solamente líneas (Michaux, 2002: 216).

acerca del consumo de drogas, producto de una búsqueda rigurosa, sistemática y lúcida. Entre sus obras se encuentran: *Miserable milagro* (1956), *El infinito turbulento* (1957), *Paix dans les brisements* (1959) y *Connaissances par les gouffres* (1961). Éstas también podrían leerse como una proposición sobre un modelo de universo, una visión abstracta y visceral del mismo. Nuestros sentidos están limitados y sólo podemos percibir ciertos estados de la materia, por lo que no somos capaces de ver su continua transformación. La relación entre lo que nuestros sentidos pueden percibir y el universo abre un espacio infinito a la especulación científica y estética. La energía que anima la mente parece venir de algún lugar infinito, lejano a nuestra voluntad. De esta idea subyace la necesidad de exorcismo. En *Connaissances par les gouffres*, Michaux escribe: “Toute drogue modifie vos appuis. L’appui que vous preniez sur vos sens, l’appui que vos sens prenaient sur le monde, l’appui que vous preniez sur votre impression générale d’être” (Michaux, 2004: 9).

Michaux realizó sus *Dessins mescaliniens* (figura 15) en los años cincuenta. Estos dibujos surgieron de sus experimentos sistemáticos con la mescalina, cuyos efectos registraba y describía en los dibujos y en varios textos. A mi modo de ver, existe una relación entre las pinturas de Michaux y un encefalograma: ambos son registros de los movimientos de la mente. Son formas de visualizar la energía que es común a los dominios científico y plástico. Ambos son medios gráficos que hacen visibles los fenómenos que suceden más allá de la visión humana. Michaux se abre para recibir fuerzas de otra naturaleza. La relación entre un trazo y la constitución de un signo es evidente en su obra, tanto del paso del dibujo a la palabra, como en la misma forma de los trazos (figura 16). La relación entre ellos es multivalente y ambivalente: los trazos actúan como signos, los signos como trazos. El dibujo se acerca a menudo a la caligrafía o a la escritura. Poemas, dibujos y prosa se interpenetran. Las líneas describen trayectos de palabras, luego se vuelven líneas

ondulantes, zigzaguentes, trazos. Todo forma parte de una sola escritura que balbucea, que se extiende en arranques de trazos, que atraen a las palabras y luego las desvanecen. Signos y líneas se prolongan a fin de dar vida a un cosmos infinito, percibido con otros sentidos. Las palabras y los trazos están ahí para dar vida a este espacio invisible. El poema del universo no tiene palabras, ni música. Conduce a la destrucción del lenguaje. El proceso que desata la mescalina está constituido por vibraciones, ondulaciones, repeticiones. Es un mecanismo infinito. ¿Cuál es el miserable milagro? La Pérdida del yo y de la voluntad. El hombre inundado de infinito, abierto a él a través de una visión abstracta.

Miserable milagro fue escrito por Michaux a partir de las notas y dibujos que realizó durante su exploración de los efectos provocados por la mescalina. Así, escribió en el prefacio: “Ceci est une exploration. Par les mots, les signes, les dessins. La Mescaline est l’explorée” (Michaux, 2000: 13).⁷¹ Los dibujos fueron realizados después de la tercera experiencia con un movimiento vibratorio automático y ciego que daba cuenta de las visiones. Su mano seguía los movimientos oscilatorios de las diversas frases dictadas por la alteración mescalina. En los dibujos no se reconocen formas definidas, más bien son líneas que se ondulan, puntos agitados, espaciados, sin conformar un bloque. Son formas para ser adivinadas, interpretadas. Más adelante, se refiere a las dificultades que tuvo al pasar del texto original manuscrito a la forma tipográfica: “Tout a dû éter récrit. Le texte primordial, plus sensible que lisible, aussi dessiné qu’écrit, ne pouvait de toute façon suffire” (Michaux, 2000: 13).⁷² Las frases eran lanzadas sobre la página, interrumpidas, otras veces sólo reproducía sílabas, otras se dejaban llevar por los zigzags de las letras,

⁷¹ “Esto es una exploración. Por medio de las palabras, los signos, los dibujos. La Mescalina es la explorada” (Michaux, 1969: 11). La traducción es de Jorge Cruz.

⁷² “Hubo que reescribirlo todo. El texto primordial, más sensible que legible, tan dibujado como escrito, no hubiera podido bastar, de todos modos” (Michaux, 1969: 11).

escribía superlativos que no querían decir nada. El relato era discontinuo como “oiseaux en plein drame auxquels des ciseaux invisibles coupaient les ailes au vol” (Michaux, 2000: 14).⁷³ Para expresarse con mayor precisión hubiera necesitado un estilo furtivo, sin ilación, sorpresivo, hecho de saltos (en varias ocasiones relaciona sus visiones con la proyección de una película). El proceso de escritura se asemejaba al de una mano que intenta trazar su camino a pesar de que se encuentra surcando una mar tempestuosa. La experiencia de lo infinito y del azar debía ser dominada en su transcripción.

Michaux describe una exploración donde los estremecimientos que lo sacuden no provienen de la carne o de la piel, sino de una zona del cerebro donde “l’on ne peut frissonner en frissons” (Michaux, 2000: 20).⁷⁴ Las visiones se suceden sin ninguna preferencia, un sinfín de posibilidades se multiplica sin elección alguna. Así comienzan sus visiones interiores donde diversas trayectorias surcan el vacío. Después aparece el blanco, excesivo: “Blanc absolu. Blanc par-dessus toute blancheur” (Michaux, 2000: 23).⁷⁵ Posteriormente percibe un océano sin sal, sin olor, que se desgarrar en líneas, círculos, resplandores. Se encontraba inmerso en mil pliegues, en la mayor ubicuidad: estaba y no estaba. Empieza a diluirse el yo. Después aparece el sentimiento de una fisura en la figura del surco: “Sillon avec balayages, petits, précipités, transversaux. Dedans un fluide, mercuriel par l’éclat, torrentiel par l’allure, électrique par la vitesse (Michaux, 2000: 24).⁷⁶ Es un prolongación de él mismo que lo dirige hacia una multitud de visiones, de colores. Las formas son innumerables, alargadas, endebles. Todo está en un estado vibratorio y

⁷³ “pájaros en pleno drama, a los que una tijera invisible les cortara las alas en vuelo” (Michaux, 1969: 12).

⁷⁴ “no es posible estremecerse con estremecimientos” (Michaux, 1969: 15).

⁷⁵ “Blanco absoluto. Blanco por encima de toda blancura” (Michaux, 1969: 18).

⁷⁶ “Surco con barridos, pequeños, precipitados, transversales. Dentro hay un fluido, mercurial por el brillo, torrencial por la marcha, eléctrico por la velocidad” (Michaux, 1969: 19).

ondulatorio permanente. Se da una coexistencia entre dos espacios, donde el espacio “normal” se encuentra inundado por este torrente de impresiones visuales. Cualquier apoyo, cualquier superficie es suficiente para hacer aparecer una visión: el polvo en la atmósfera atravesado por un rayo de luz. Todo se mueve, todo es vibrante para el ojo y para el alma del que se halla en este estado.

Michaux asegura que la mescalina disminuye la imaginación. Produce imágenes visuales despojadas de la sensación, imágenes abstractas repetitivas y simétricas. Sostiene que es enemiga de la poesía, de la meditación y del misterio. Redacta por enumeración y repeticiones. Describe un saqueo desordenado en las palabras tan veloz que no hay tiempo de llenarlas de sentido. No es posible introducir imágenes del exterior para luego retenerlas. Son esquemas en movimiento, “des dessins formés par réflexion, non par copie” (Michaux, 2000: 40).⁷⁷ Pasados varios días de su ingestión, no se siente capaz de asimilar imágenes naturales para describir su experiencia y no se siente libre para utilizar las visiones que tuvo. Sus imágenes se sitúan en lo abstracto: los seres son esquemas, dibujos. La imagen es evocada, nace de una abstracción, una reflexión, una palabra; no de otra imagen. En este punto, ofrece una reflexión interesante: la imagen es la fijación de la idea que tiene nacimiento en un esquema. Así, lo abstracto es detenido, fijado por medio de la imagen. Ésta es su prueba sólida, su reposo: “On n’avance que par abstractions, on n’a de repos que dans l’image” (Michaux, 2000: 67).⁷⁸ Con la mescalina lo que cuenta es lo abstracto, la inteligencia actúa por recorridos, en lugar de llevar a cabo un trabajo de construcción. En su fondo vibratorio, realiza ideas y las cubre de imágenes, pero no puede retenerlas ni guardar una impresión fija de ellas, sólo las difiere. La voluntad es la que las retiene. Lo que el

⁷⁷ “dibujos formados por reflexión, no por copia” (Michaux, 1969: 30).

⁷⁸ “Se avanza por abstracciones, pero se reposa en la imagen” (Michaux, 1969: 46).

espíritu occidental y ateo es capaz de captar de esta experiencia es la infinita relatividad, la rueda de lo que precede y sigue, ante la imposibilidad de evocar demonios, dioses y crear rituales. El tiempo se percibe inmenso, las imágenes pasan a una gran velocidad. El tiempo común y corriente no es capaz de alcanzarlo. “L’incommensurable est naturel. Il est seul naturel” (Michaux, 2000: 72).⁷⁹ El espacio también ha cambiado, no es un éter estable, es un continuo pulular del que no se puede escapar:

Espace qui regorge, espace de gestation, de transformation, de multiplication, et dont le grouillement même s’il n’était qu’une illusion rendrait mieux compte que notre vue ordinaire de ce qu’est le Cosmos. Moyen rapide, unique (quoique les malades d’infini le trouvent plus au moins dans toutes les drogues) d’entrer en communication avec l’infini corporel (Michaux, 1972 : 72-73).⁸⁰

A mi modo de ver, ésta es una imagen del universo. Michaux percibe un mecanismo, un modelo o un sentimiento de lo infinito. El ritmo del infinito es escandaloso, angustiante, persecutorio, incesante. Lo más inmaterial en la materia es lo que viene a sostener el sentimiento de infinito. Había conseguido llegar a él, pero no por una visión del espíritu más abarcadora, sino por una división más grande. No por un deseo de unidad, sino por la aceptación de una infinita fragmentación que divide y compone todo. Su trayecto consiste en caer en una serie interminable de imágenes, razonamientos, ideas, sin que una sea más importante, cierta o errónea que la otra. Las ideas acuden y al momento dejan de

⁷⁹ “Lo inconmesurable es lo natural” (Michaux, 1969: 48).

⁸⁰ “ Espacio que rebosa, espacio de gestación, de transformación, de multiplicación y cuyo hormigueo, aunque no fuera más que una ilusión, daría mejor cuenta que nuestra vida ordinaria de lo que es el Cosmos. Medio rápido, único (aun cuando los enfermos de infinito lo encuentra más o menos en todas las drogas), de entrar en comunicación con lo infinito corporal” (Michaux, 1969: 50).

existir. Es un desvarío interior; mientras que un inventor o creador realiza vínculos entre las ideas para crear un obra conforme a su secreto deseo o a su cálculo. Con los efectos que produce la mescalina, Michaux cae a la deriva del azar y define estos desvaríos “maravillosos” como pasajes planetarios de un universo acelerado. Todo se trastorna, por esto asegura que cuando se sale de sus efectos se sabe mejor que cualquier budista que el mundo no es más que mera apariencia. “Elle me révélait surtout sur les automatismes mentaux, et sur les constitutions mentales différentes” (Michaux, 2000: 81).⁸¹ Sin embargo, todas las migajas tenían un tema, un centro: la figura del surco a la que me he referido anteriormente. El surco de la fractura, de lo infinitamente posible es una abertura. Es un signo para reflexionar que la mescalina le había puesto en frente y a partir del cual había desplegado todas las imágenes por las que había penetrado al infinito, “champ de forces étrangement lié ... lié à quoi?” (Michaux, 2000: 86).⁸² La mescalina te aleja del yo, desaparece la voluntad. El surco es un trayecto en el tiempo donde se viaja por un fluido desprovisto de viscosidad, a toda velocidad. En una ocasión, esta destrucción del yo se vio acelerada por la ingestión de una dosis mucho mayor que en las experiencias anteriores. Nada podía ser detenido: “Sans fixité, pas de certitudes. La permanence fait la certitude. Certitude d’une seule seconde ne vaut” (Michaux, 2000: 137).⁸³ Más adelante escribe: “Sentir, avoir une impression, c’est faire une installation. La Mesc. Interdit toute installation” (Michaux, 2000: 144).⁸⁴ Las visiones parecían ser una evolución rítmica, un

⁸¹ “Me hacía revelaciones, principalmente, sobre los automatismos mentales y sobre las constituciones mentales diferentes” (Michaux, 1969: 55).

⁸² “campo de fuerzas extrañamente ligado... ¿ligado a qué?” (Michaux, 1969: 58).

⁸³ “Sin fijeza, no hay certidumbres. La permanencia constituye la certidumbre. Certidumbre de un solo segundo no vale” (Michaux, 1969: 89).

⁸⁴ “Sentir, tener una impresión es hacer una instalación. La mesc. prohíbe toda instalación” (Michaux, 1969: 93).

desplazamiento metafórico incesante. La neutralidad afectiva durante el desarrollo de las visiones lo hacían pensar en un estado pre-personal, de “ante existencia” infinitamente arcaico. Desde su punto de vista, bajo el ser humano que piensa, y a mucha mayor profundidad, está el hombre que maneja y que sabe manejarse, que controla, que impone prohibiciones.

Era preciso aceptar el goce de los naufragios que produce la mescalina. La mayor droga es nuestro propio yo. Para perderse es necesario tratar de no retener imágenes y dejarse atravesar por “le fluide qui, pénétrant par le sillon, paraissait venir du bout du monde” (Michaux, 2000: 48).⁸⁵ Al pensar en la corriente tan inmensa que pasaba sobre él escribió:

Une montagne malgré son inintelligence, une montagne avec ses cascades, ses ravins, ses pentes de ruissellements serait dans l'état où je me trouve, plus capable de me comprendre qu'un homme... (Michaux, 2000: 50).⁸⁶

En este trayecto se pierde la ruta del lenguaje y se reconoce la naturaleza más allá de las leyes humanas y de las líneas de demarcación. Escribir significa reconstruir y fijar esta travesía infinita y abordada desde lo inconmensurable. Lo que se percibe es una ilusión y en perpetuo estado de transformación:

Los efectos de la mescalina en L'infini turbulent. Nos hemos vuelto sensibles a variaciones muy muy finas (¿sanguíneas? ¿celulares? ¿moleculares?). a ínfimas fluctuaciones (¿de la conciencia? ¿la cinestesia?) que, para observar mejor, tal vez estamos ocupados

⁸⁵ “el fluido que, penetrando por el surco, parecía venir del extremo del mundo” (Michaux, 1969: 35).

⁸⁶ “Una montaña, a pesar de su falta de inteligencia, una montaña con sus cascadas, sus barrancos, sus declives por donde corren las aguas, sería, en el estado en que me encuentro, más capaz de comprenderme que un hombre...” (Michaux, 1969: 36).

simultáneamente en visualizar. Pero en primer lugar, hemos perdido pie. Hemos perdido la conciencia de sus puntos de apoyo, de sus miembros y sus órganos y las regiones de su cuerpo, que ya no cuenta, fluido en medio de fluidos. Hemos perdido nuestra morada. Nos hemos vuelto excéntricos para nosotros mismos.

Nos hallamos en algo como la turbulencia del aire y del polvo de una habitación cerrada, hasta entonces aparentemente inmóviles, pero que un rayo de sol, pasando por la rendija de un postigo cansado, desenmascara en su agitación loca, incesante, que no va a ninguna parte, que no tiene reposo ni sentido alguno (Jiménez Jorquera, 2002: 255).

4. 6. La constelación invertida

El análisis de cinco aspectos de la poética de Mallarmé, tomada como hilo conductor de este capítulo, ha sido la base para incursionar en algunas de las características más relevantes de la escritura de las expresiones poéticas que usan palabras e imágenes visuales durante el siglo XX.

En primer lugar, se ha determinado el espacio del libro como el escenario material donde el artista ejercerá su acción poética sobre el mundo. El poeta no busca retratar la realidad, sino dar vida a la escena del libro a partir de los medios materiales e inmateriales que tiene a su alcance: papel blanco, tinta negra, letras, palabras, sonidos, poder de evocación y sugerencia, ideas.

En segundo lugar, se ha reconocido el misterio como un componente esencial de la obra que da al lector una papel más activo en la interpretación de la misma. En este contexto, se hizo una analogía entre las creaciones de Redon y de Mallarmé. Para éste, la operación de escribir consiste en “disponer negro sobre blanco”, donde el negro es la posibilidad de existencia de alguna cosa y el medio de penetrar en el misterio de la creación.

En tercer lugar, se planteó que la utilización del verso libre permitió la dispersión del texto sobre la página, recurso que fue explorado de distintas maneras por los artistas a lo largo del siglo XX. Para adentrarnos en esta poética del espaciado y del juego entre palabras e imágenes visuales se analizaron la puesta en escena de *Un coup de dés*, a partir del uso de la tipografía y de la dispersión de las palabras sobre la página, y los caligramas de Apollinaire.

En cuarto lugar, se hizo una revisión de las nociones de “subdivisión prismática de la idea” en Mallarmé y de “visión ideográfica de la palabra” en Fenollosa y en los concretistas brasileños. Estos métodos de composición produjeron la alteración del orden sintáctico del discurso a favor de una percepción simultánea de la página y de una composición ideográfica del poema que favorecía la percepción de analogías visuales y que ofrecía al lector varios recorridos de lectura.

Por último, se propuso, a partir de una lectura de *Un coup de dés* y de *Igituir* de Mallarmé y de la obra de Michaux sobre la escritura china y los efectos de la mescalina, que el juego entre la necesidad y el azar implica también una tensión entre la voluntad y el delirio, la forma y el desorden, la palabra y el trazo. Estas oposiciones no están separadas, no existe una barrera que las separe, ya que forman parte de un espacio continuo y de un universo dinámico. Para Mallarmé, la dispersión del texto sobre la página en blanco es un reflejo invertido de la imagen del cielo estrellado, lugar donde se conjuntan el azar y lo absoluto. La analogía del cielo y el texto es explotada en los aspectos materiales y verbales de una escritura rebasada en su concepción meramente lingüística y lineal.



Figura 1. Redon. *La mort: c'est moi qui te rends sérieuse; enlançons-nous.* 1896.

SOIT
 que
 l'Abîme
 blanchi
 étale
 furieux
 sous une inclinaison
 plane désespérément
 d'aile
 la sienne
 par avance retombée d'un mal à dresser le vol
 et couvrant les jaillissements
 coupant au ras les bords
 très à l'intérieur résume
 l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternati
 jusqu'adapter
 à l'envergure
 sa béante profondeur en tant que la coque
 d'un bâtiment
 penché de l'un ou l'autre bord

Figura 2. *Un coup de dés*

LETTRE-OCÉAN

Je traverse la ville nez en avant
et je la coupe en 2

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Juan Aldama Les voyageurs de l'Espagne devant faire
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

Correos
Mexico
4 centavos

U. S. Postage
2 cents 2

YPIRANCA

REPUBLICA MEXICANA
TARJETA POSTAL

11 45
29 - 5
14
Rue des Batignolles

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sûr
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente
des événements.

T
S
F

Vive la République
Hou le croquant
Zut pour M. Zun
Arretez ce cher Roy
Vi le ve
Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna
Evviva il Papa
Des clefs j'en ai vu mille et mille
bas à Jac La non si vous avez une mouche
te toi ça la la ques c'est fait de li cieux
ta gueule mon vieux pad
fondes un journal

BONJOUR ANOMO
TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN
ANORA
LES

Mayas

Figura 3. Lettre-océan

Te souviens-tu du tremblement de terre entre 1885 et 1890
on coucha plus d'un mois sous la tente

BONJOUR MON FRÈRE ALBERT à Mexico

Jeunes filles à Chapultepec

et
com
ment
j'ai
brû
lé
le
dur
avec
ma
gerce

Tous
saint
Luca
est
main
tenant
à
Poi
tiers

rue
St-
Isidore
à
la
Havane
cela
n'existe
+

LES CHAUSSURES NEUVES DU POÈTE

cré
cré
cré

GRAMOPHONES

tes

AUTOBUS

por

Chirimoya

les
ting
Hou
Hou
Hou

SIRÈNES

ro
ro
ro

cré
cré
cré

A la Crème à

cré
mez
ting
fer
ris
cré
cré

cré
me
ting
Hou
Hou
Hou

Haute
de
300
mètres

ou
ou
ou

ting
ou
ou

cré
cré
cré

dins
de
jar
vos
de

ment
ge
chan

o
o
o

ou
ou
ou

cré
cré
cré

le
cablo
gramme
compor
tall
2
mots
EN
SURETÉ

le
me
suis
levé
à
2 h.
du
matin
et
j'ai
déjà
bu
un
mou
ton

prié
taire
de
5
ou
6
im

il
sp
pelait
l'Indien
Hijo
de
la
Cin
ga
da

Pen
deco
c'est
+
qu'un
im
bécile

tous les voyageurs pour Chato

allons circulez Mes

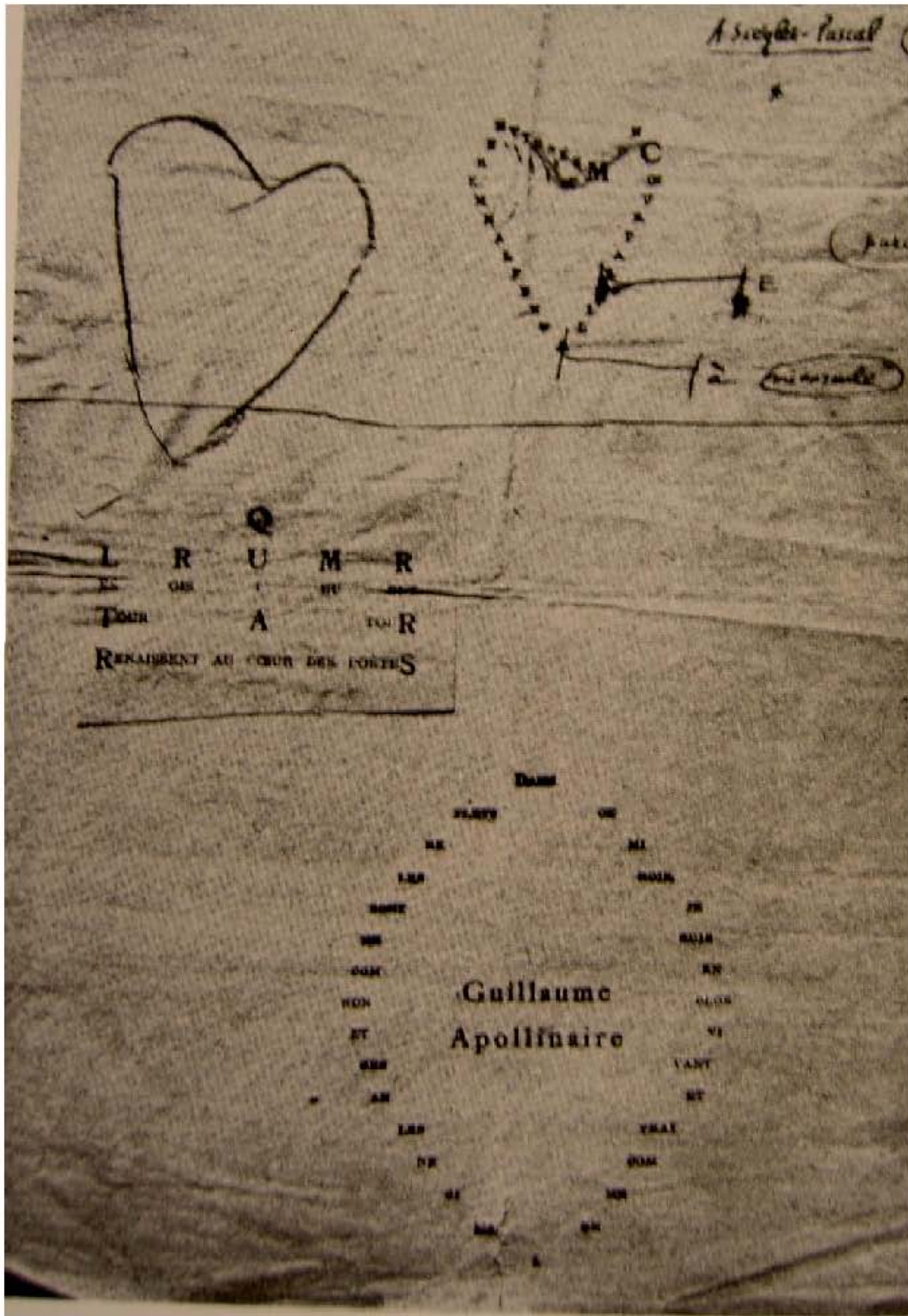
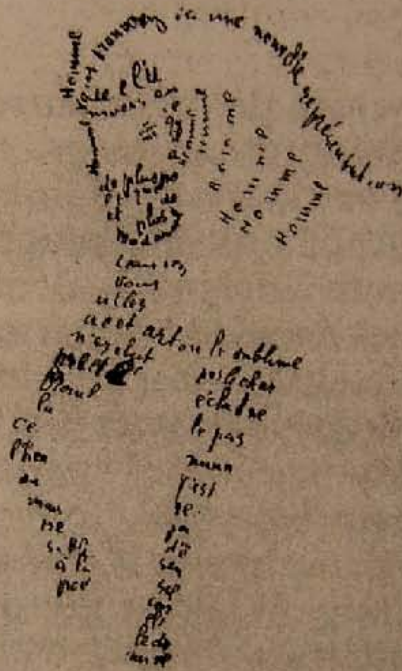


Figura 4. Coeur couronne et miroir

Que mon
 Flacon
 Me semble bon !
 Sans lui
 L'ennui
 Me nuit,
 Me suit.
 Je sens
 Mes sens
 Mourants,
 Pesants.
 Quand je la tiens,
 Dieux ! que je suis bien !
 Que son aspect est agréable !
 Que je fais cas de ses divins présents !
 C'est de son sein fécond, c'est de ses heureux flancs
 Que coule ce nectar si doux, si délectable,
 Qui rend tous les esprits, tous les cœurs satisfaits.
 Cher objet de mes vœux, tu fais toute ma gloire.
 Tant que mon cœur vivra, de tes charmants bienfaits
 Il saura conserver la fidèle mémoire.
 Ma muse à te louer se consacre à jamais,
 Tantôt dans un caveau, tantôt sous une treille,
 Ma lyre, de ma voix accompagnant le son,
 Répètera cent fois cette aimable chanson :
 'Règne sans fin, ma charmante bouteille ;
 Règne sans cesse, mon flacon.

Figura 5. Charles-François Panard (1674-1765). "Que mon flacon me semble bon!"

Il y aura l'âge des choses
légères. On dépensera des millions
pour des choses qui serviront
durant une minute et qui s'
évanouiront, et des chefs-d'œuvre
seront aussi aériens
que les aviateurs.



—
tout terriblement

Guillaume Apollinaire

Figura 6. Le cheval

C'ÉTAIT
issue stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparses d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-

Évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

CE SERAIT
pire

non

d'avantage ni moins

indifféremment mais autant

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

fêtrée

par la neutralité identique du gouffre

Figura 7. *Un coup de dés*

月 耀 如 晴 雪
梅 花 似 照 晃
可 憐 金 鏡 轉
庭 上 玉 芳 馨

Figura 8. Fenollosa. Lámina 1. *El carácter de la escritura china como medio poético.*

Fenolosa dejó las notas sin terminar; yo las continué por conjetura. Las imágenes primitivas fueron «fijadas» en un determinado momento. E. P.

LUNA	RAYOS	COMO	PURA	NIEVE
disco solar con los cuernos de la luna	brillante + plumas volando. Arriba, imagen abreviada de alas; abajo, ave = volar. Fenolosa y Morrison señalan que se trata de un ave de cola corta	mujer boca	sol + cielo azul. Cielo conteniendo probablemente la idea de tienda de campaña. El autor ha evitado un «pura» conteniendo sol + escoba	lluvia + escoba; bóveda celeste o sábana sobre gotas cayendo. Movimiento rasante de nieve; aspecto de escoba de la nieve
CIRUELO	FLORES	PARECEN	BRILLANTES	ESTRELLAS
pecho árbol + femenino torcido	hombre + cuchara debajo de abreviatura de plantas. Probablemente representación actual de capullos. Flores en lo alto de la cabeza de un hombre	hombre + intentar = hace lo que puede hacia	sol + cuchillo, boca, fuego	sol brillante. Aquí el brillo regresa al origen: fuego sobre las piernas de un hombre moviéndose
PUEDO	ADMIRAR	ORO	DISCO	GIRAR
boca, anzuelo. Supongo que incluso es una esquiña protegida	(<i>estar enamorado de</i>) corazón + chica + descendiendo a través de dos	La forma actual parece un rey y una gema; pero la antigua podría ser una balanza y crisoles.	levantar oro + sol y piernas (corriendo)	carromato + décima parte de un codo (?). Objeto torcido girando sobre un eje
JARDIN	ARRIBA	JOYA	YERBAS	FRAGANTES
mezclar + paz, en mitad del patio		rey y punto <i>Nota:</i> hombre sincero + punto = perro	plantas tapa cuchillo. Es decir: cosas que crecen y pueden ser destruidas	Específicamente dado en Morrison como fragancia desde la distancia. Parece diferir con Fenolosa en cuanto al significado del sol bajo un árbol que crece (causa de fragancia)

Entre flores

Li-po/Haroldo de Campos

entre flores 花間 uma jarra de vinho
 solitário bebendo sem convivas
 erguer a copa à lua lunescete 明月
 lua e sombra somos três agora
 (mas a lua é sóbria
 e em vão
 a sombra me arremeda)
 um instante sombra e lua celebremos
 a alegria volátil primavera!
 canto e a lua 月 se evola
 danço e a sombra 影 se alvoroaça
 despertos o prazer nos unia
 ébrios separamos os caminhos
 nós de água 永結 nunca mais reatáveis?
 já nos veremos pela via láctea 雲漢 **

entre flores 花間 una jarra de vino
 solitario bebiendo sin compañía
 elevar la copa a la luna luciente 明月
 luna y sombra somos tres ahora
 (mas la luna es sobria
 y en vano
 la sombra me remeda)
 un instante sombra y luna celebremos
 la alegría ¡volátil primavera!
 canto y la luna 月 se eleva
 danzo y la sombra 影 se albozoa
 antes el placer nos unía
 ebrios separamos los caminos
 nudos de agua 永結 ¿nunca nos juntaremos?
 ya nos veremos por la vía láctea 雲漢

相水醉醒我我行暫影月對舉獨花
 朝醉後時舞歌樂伴徒既影杯酌間
 遊無各同影月須月隨不成遊無一
 空情分文察徘徊將我解三明明
 漢游散歡亂徇春影身飲人月親酒
 月下獨酌

Figura 10. Li-po / Haroldo de Campos. "Entre flores"

monet

Haroldo de Campos

monet

el oído
en el papel:

fimbrias oír (l)as

ramajes
márgenes
arabescos
azul actinia
prusia
coral
verdinegro
nenú-
fares en el
agua-pey
acero ciego
desespejo
donde la
luz no

entre
entres
sticios
inter

oír
fimbrias
rumor de entres
blanco
in
fieri

alambres de
actinias
corales
nelumbios
acuavivas
rúbricas
iluminaciones
letras
capitulares

diminucias
la pintura

acupuntura

Figura 11. *Monet*

**ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra**

Figura 12. Décio Pignatari. *Terra* (1956)

a m m b r a n c u r a m m d o m m b r a n c o
m
a m m m n e g r u r a m m d o m m n e g r o
m
r ó d t c h e n k o m m m m a l i é v i t c h
m
o m m m m m m m a r m m m m m e s q u e c e
m
j o n a s m m m m m e m m m m m c o n h e c e
m
s ó m m m a h a b m m m n ã o m m m s o u b e
m
a m m n o i t e m m q u e m m e m m c o u b e
m
m
c a l l m m m m m e m m m m m m m m m m o b y

Figura 13. *cancionnocturnadelaballena*. Augusto de Campos (1990).

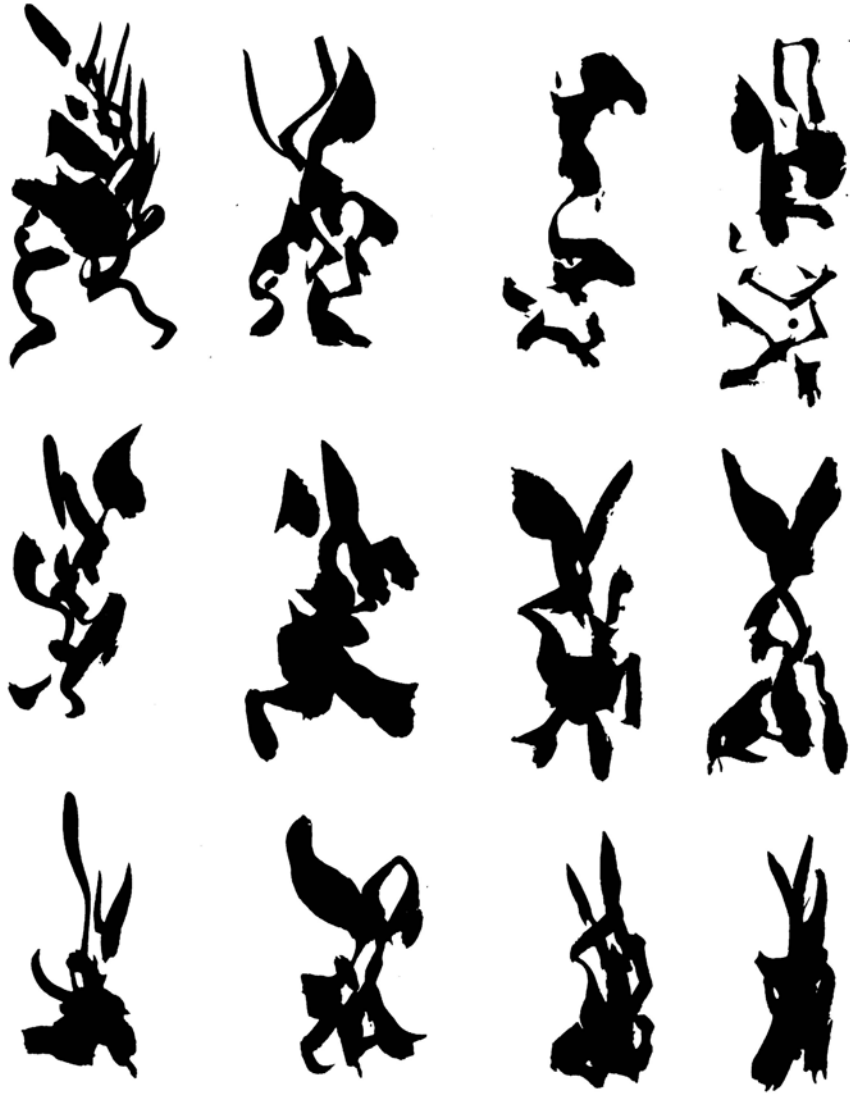


Figura 14. *Movimientos*

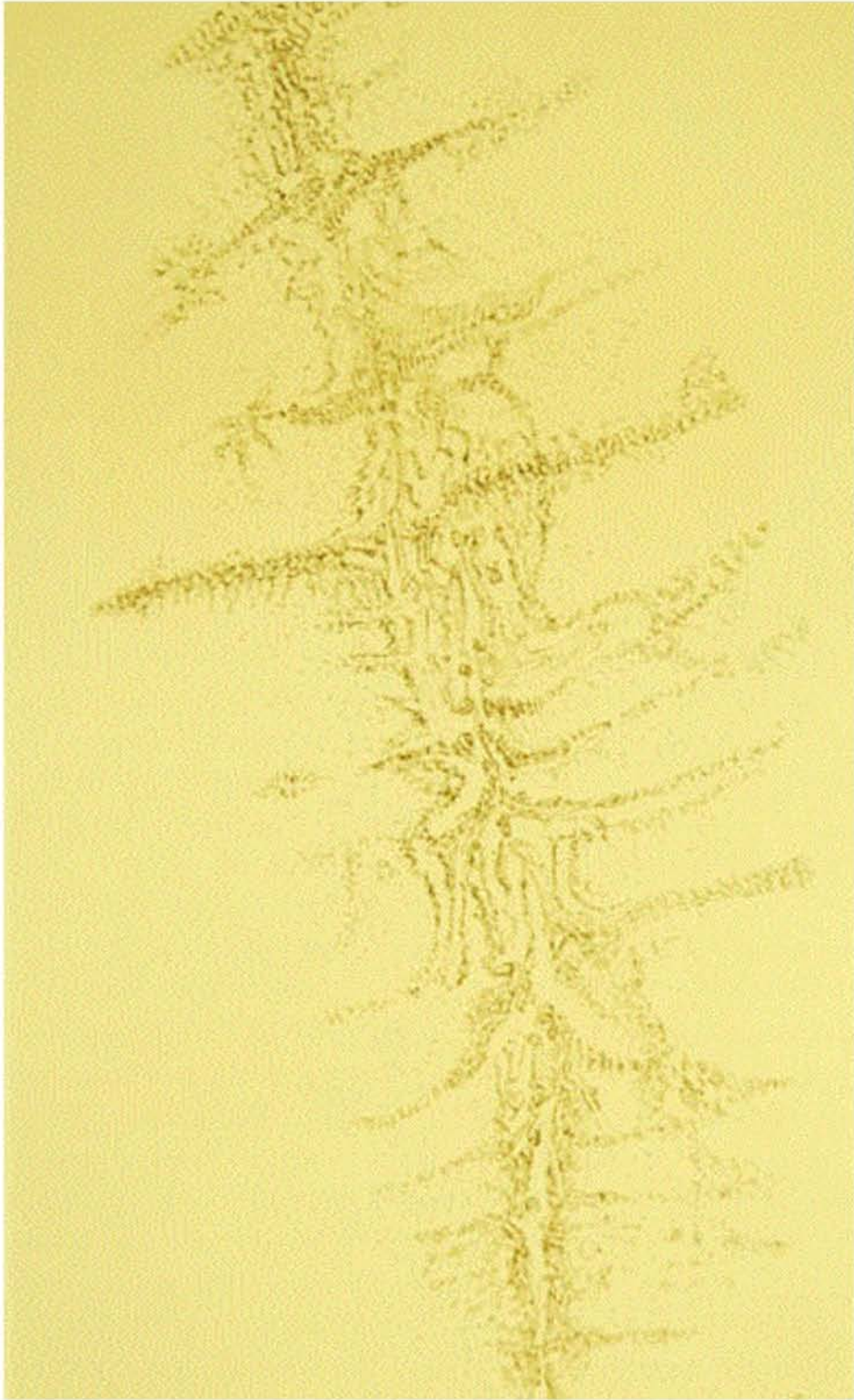


Figura 15. Henri Michaux. *Dessin mescalinen* (1958)

mon est (bracket)
mentre :

Con Cuba p ~~un voyage~~

l'el front terre
prenant la raison
un de ~~difficile~~

elle doit refuser.



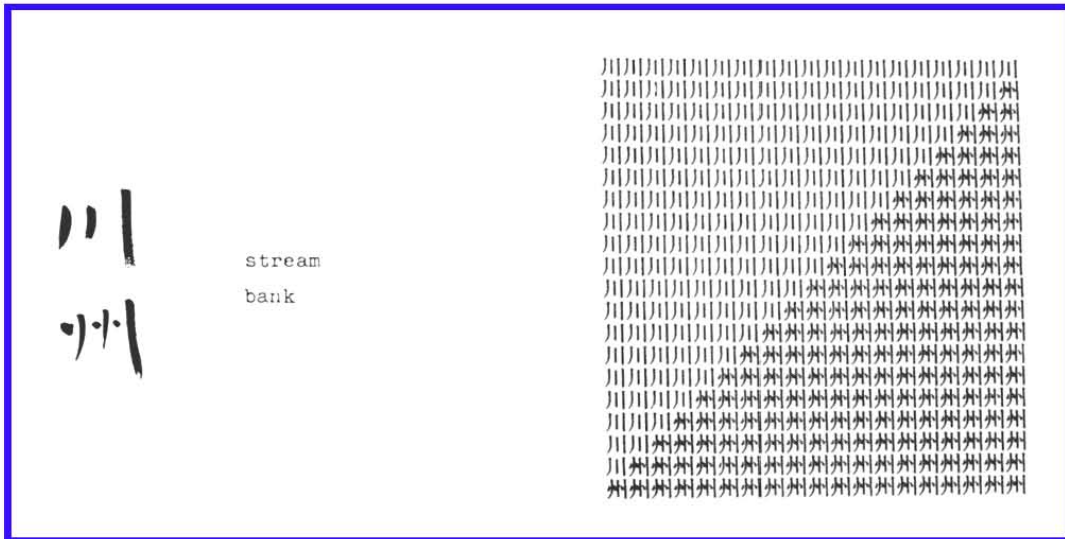
6/10/68

Chaque fu
même jour refuser :



Figura 16. Henri Michaux. Caracteres de la mesalina

CONCLUSIONES



Seiichi Niikuni. *Stream bank*. 1967

El recorrido trazado a lo largo de esta investigación inició con una pregunta: ¿Sólo se puede escribir con pluma y papel? Incluso en la actualidad, esta interrogante parece fuera de lugar. Gran parte de la población escribe en computadoras y ni siquiera se sirve de una pluma. Poner en tela de juicio una idea de escritura, basada en el habla y la linealidad, editada con una tipografía discreta y regular en el formato del libro, significa mirar hacia lo que sucede a nuestro alrededor. En los campos literarios, lingüísticos y filosóficos se ha reconocido en la palabra el origen del lenguaje y del pensamiento. Se han realizado tipologías de las escrituras fundamentadas en un esquema evolutivo donde la notación alfabética es considerada la más desarrollada y eficiente. Por ello, esta pregunta nos permitió señalar

otros recorridos de lectura en el mismo espacio de escritura, donde ésta puede mantener una relación variable con el habla.

Estudiar las características de otros tipos de escrituras no sólo nos permitió reconocer y valorar sus cualidades específicas, sino también determinar que esta variación afecta el sentido de configurar lo poético. A esta ruta se vincularon diversas formas de expresión y se descubrió en ella misma el trazado de la escritura. Como una simple línea trazada sobre una superficie, la escritura establecía su juego y recorrido entre la marca y lo que desea alcanzar, entre la imaginación y la realidad, entre la posibilidad y lo imposible, entre la presencia y la ausencia, entre los afectos y una multiplicidad de elementos que encontraba en el camino para configurar su mundo.

Dirigimos nuestro recorrido hacia un momento en la historia literaria de Occidente donde el ser humano necesitó de las palabras y de las imágenes visuales para expresar sus anhelos y su visión del universo: el Barroco de los siglos XVI y XVII. El mundo cifrado, reconocido como escritura divina, estaba compuesto de signos visibles que el ser humano buscaba conocer y representar. A finales del siglo XVII, el conocimiento analógico se agotó en una iconología regularizada que ya no encontraba su aliento creativo. Las palabras y las imágenes visuales se separaron para formar sus propios discursos y acentuar sus diferencias. Sin embargo, una línea reuniría los emblemas del barroco y la poesía visual del siglo XX: el anhelo de fundir dos lenguajes en una misma escritura y el reconocimiento del ideograma o jeroglífico –el último conlleva una visión sagrada y revelada del universo– como medios poéticos de composición que trabajan a partir de la yuxtaposición de elementos heterogéneos a fin de sugerir ideas y analogías en un mismo espacio de inscripción.

A finales del siglo XIX, se da otra transformación en el espacio de escritura que influirá no sólo en el campo literario, sino en el de las artes visuales. Se rompe con la sintaxis de la lengua y la linealidad del habla, son explorados la materialidad del libro como medio poético donde emerge la calidad visual de la palabra, el espaciado de los caracteres, el valor significativo de los blancos, las resonancias visuales, la expresión del trazo y de la tipografía, la tensión entre la necesidad de crear un orden y el azar al que está sujeto, la composición ideogramática de los textos. Todos estos elementos, reconocidos desde el campo de la poética visual, encontrarán en la escritura el medio poético que los articulará a través del desplazamiento metafórico que los pone en juego, tanto entre los elementos internos que conforman el texto, como entre la diferencia que lo separa del mundo.

La investigación desde el ámbito de las poéticas visuales forma parte del campo literario. Sin embargo, este ámbito ha sido poco estudiado, incluso a pesar de que durante el siglo XX ha florecido enormemente. Ciertamente, debido a razones ligadas con la existencia moderna, éstas se han desarrollado como nunca antes. Una interpretación exclusivamente lineal y discursiva de estos textos resulta insuficiente y, en ocasiones, puede provocar una percepción de la obra que la considere vacía de significación, como si fuera un mero entretenimiento que no lleva a ninguna reflexión o experiencia estética. Otro de los problemas que presenta su estudio es que requiere de las aportaciones teóricas y metodológicas de otras disciplinas: la semiótica, la historia del arte, la estética, la psicología, la antropología y, en especial, las artes visuales.

Ante todo, la poética visual trata las relaciones entre palabras e imágenes visuales en los textos. En ellos se combinan los dos elementos para crear una síntesis de los principios fundamentales de cada medio y un diálogo entre ellos. ¿De qué forma se pueden

transferir los métodos empleados en un campo al otro y de qué forma pueden justificarse en el contexto de los estudios literarios? Resolver este problema significa explorar las formas en las que la teoría y la crítica, así como las artes verbales y visuales pueden alimentarse las unas de las otras para incrementar sus conocimientos y, al mismo tiempo, para descubrir la arbitrariedad de algunos de los límites entre ellas impuestos por las tradiciones académicas.

Una definición de escritura, en su sentido restringido, presenta serias dificultades al estudio de las poéticas visuales. ¿Es posible escribir una misma obra con palabras y con imágenes visuales? Para solucionar este problema fue necesaria una apertura en nuestras concepciones teóricas sobre la noción de escritura y los valores culturales que otorgamos a la palabra y la imagen visual como formas de conocimiento y de expresión poética. La escritura gráfica siempre ha pertenecido al dominio verbal y al visual. Incluso cuando en la tradición europea las palabras se leen en una tipografía uniforme que llama muy poco la atención. Como hemos visto, las relaciones que se establecen entre las formas de definir la *escritura* y sus expresiones concretas en las distintas culturas afectan no sólo al sentido de lo poético, sino también a los límites de nuestras ideas sobre la escritura.

En el primer capítulo, señalé los límites de la noción de escritura que hemos recibido. Para algunos de los lingüistas y antropólogos más influyentes de los siglos XVIII, XIX y XX –como Jean-Jacques Rousseau, Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Edward Sapir y Émile Benveniste–, la escritura tenía un papel secundario y representaba una forma de registrar el habla por medio de marcas visibles. Esta acepción restringida y etnocéntrica es todavía predominante, incluso en los medios literarios y lingüísticos.

No todas las escrituras tienen por función reproducir la lengua y almacenar información. Unas utilizan imágenes visuales que funcionan por medio de la yuxtaposición de distintos elementos simbólicos en el espacio, como son los pictogramas y los

ideogramas. Otras expresan operaciones mentales, como los cálculos matemáticos, o bien, sonidos puros, como la notación musical. Debido a esta gran diversidad es evidente que la escritura no es la transcripción de una lengua, sino de una organización de la experiencia y de los afectos que funciona gracias a la sustitución y a la implantación de huellas que se articulan en un sistema codificado que se diversifica según una geografía, una cultura, un tiempo, una metafísica y las tecnologías que la apoyan.

La escritura, percibida desde su aspecto visual, provee y enriquece a la obra poética con otro tipo de experiencias y recursos expresivos. Las imágenes causan movimientos, asombran, nos orientan, nos motivan y proveen un vínculo con el campo de la significación. El trazo representa por sí mismo una cualidad inherente de la escritura, es una fuente de expresión que aporta valores emotivos a las palabras del emisor, revela parte de su carácter y sus intenciones. La imagen visual de la escritura es una forma contenedora en la que el pensamiento, las intuiciones, los estímulos y percepciones pueden ser proyectados sobre el soporte y después devueltos al interior del que escribe o del receptor.

Abordar la noción de escritura desde otros contextos culturales y diversas manifestaciones artísticas, nos permitió dejar a un lado la idea de que la escritura se deriva del habla y de que tiene una función secundaria (significante de otro significante) e instrumental (técnica al servicio del habla). A su vez, esta perspectiva abrió un camino donde fueron puestos al descubierto aspectos afectivos, visuales, espaciales, expresivos y representativos de la escritura gráfica, que servirían de contexto teórico para abordar el análisis de las expresiones poéticas que combinan palabras e imágenes visuales en el campo literario.

En el segundo capítulo, desarrollé una reflexión en torno a una definición de escritura que abarque estas manifestaciones poéticas, fundamentada en *De la gramatología*

de Jacques Derrida. La función poética del lenguaje no sólo se ha manifestado en la poesía hecha con palabras. Existe todo un ámbito de trabajo, el de las poéticas visuales, donde el artista pone en juego elementos verbales y visuales para construir y proyectar su obra. La escritura, como medio poético, es lo que articula la composición heterogénea de estos textos. Su juego de referencias metafóricas es lo que permitirá el análisis de los textos y la exploración de su funcionamiento. Desde este punto de vista, la obra es entendida como un proceso dinámico que despliega relaciones dentro de sí misma y en relación con los fenómenos exteriores.

Me he referido a la “ruta” como escritura en el sentido de que el desplazamiento metafórico se encarga de hacer pasar una cosa por otra para crear distintas formas de articular la realidad y para sugerir nuevas analogías. La escritura es la mediación entre el exterior y el interior, es un pasaje. El afuera afecta la constitución del adentro mientras éste difiere y recrea en su articulación al afuera. Por ello, desde el principio y siempre, el lenguaje ha sido figurado. Por medio del lenguaje intentamos apoderarnos de la presencia, ya inexistente desde el momento en que deseamos o necesitamos restituirla por medio de una marca. La imaginación y la piedad posibilitan la identificación con lo otro; son fuente de comunión y de separación al mismo tiempo. Son el germen del que brotó toda escritura.

En *De la gramatología*, Derrida plantea que el desplazamiento metafórico se revela como el procedimiento que escribe en el lenguaje. Por medio del trazo, el escribiente está a punto de tocar lo otro y, sin embargo, nunca lo alcanzará, puesto que está ya diferido en el espacio. Ese *otro* ha sufrido una metamorfosis y al ser trastocado ha recibido una vida propia, con una cierta independencia de la realidad. Si se entiende el lenguaje desde su fondo de escritura, se podrá comprender su juego metafórico. La escritura funciona por medio del desplazamiento metafórico, por un desliz entre la presencia y la ausencia, entre el

deseo y lo *otro*, entre el adentro y el afuera, entre la idea y su marca gráfica, entre las diferencias. La representación pura, sin desplazamiento metafórico, no existe. El hecho de copiar algo que existe en un momento determinado comporta una metaforicidad, una translación.

Para Derrida la escritura abarca cualquier expresión humana en la que se manifiesta una diferencia y, por lo tanto, cualquier devenir. En este caso se tomó esta diferencia, sin cuerpo y soporte material, como ruta para llegar a leer textos visuales como son los emblemas y los que se compusieron en el siglo XX. El principio de la escritura encontrará su fundamento teórico en la idea del movimiento metafórico que disloca para siempre el presente absoluto en el espacio y en el tiempo y que encuentra en el sentido figurado el origen mismo de todo lenguaje.

¿De qué forma puede una imagen visual desarrollar un argumento poético? ¿Al igual que las palabras pueden expresar reflexiones sobre el lenguaje o sobre la naturaleza de las relaciones entre ellas y otros medios de expresión? ¿Las palabras elaboran pensamientos más complejos que las imágenes visuales? La lucha por el predominio entre el signo lingüístico y la imagen visual en nuestra cultura ha originado formas de conocimiento que se han desarrollado paralelamente y han configurado sus propias tradiciones. En un determinado momento histórico, se crean los discursos que dan más valor a una forma sobre la otra (muchas veces es asumida la postura contraria a la que imperaba). Cada discurso reclama las propiedades que más acercan el medio visual u oral a la naturaleza, a la verdad o al origen de todas las cosas. En otras ocasiones se intenta unirlos, darles un valor análogo y extender sus límites hasta mezclar sus propiedades.

La comparación interartística revela las concepciones estéticas de un periodo –para ello se estudiaron los emblemas del Barroco y textos visuales del siglo XX–, así como las

oposiciones con las normas de la época precedente. El campo de estudio de las poéticas visuales y las expresiones poéticas que se componen de palabras e imágenes visuales buscan sobrepasar las oposiciones entre palabra e imagen visual implantada en la cultura occidental desde la antigüedad. Durante el siglo XX, el desarrollo de los medios cinematográficos, publicitarios y fotográficos marcó el curso de la poesía que se volvió cada vez más visual y manipulable, desde el aspecto de su materialidad. Debido a la proliferación de imágenes visuales a nivel social los poetas comenzaron a establecer similitudes entre la poesía y las artes visuales.

En “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, Kibédi Varga señala que las palabras y las imágenes visuales pueden establecer entre ellas distintos tipos de relaciones. Ambos elementos pueden percibirse de forma simultánea en la obra, como en las caligrafías, o bien de forma consecutiva: una imagen preexistente es fuente de inspiración de una creación literaria, como es el caso de la écfrasis. En algunas composiciones poéticas las palabras y las imágenes visuales se fusionan por completo, como en los caligramas de Apollinaire; en otras, las dos partes son diferenciables, como en los emblemas del Barroco. La poesía visual moderna manifiesta una relación específica entre las letras y el blanco de la página (Kibedi, 2000).

Estas relaciones no sólo se pueden abordar desde un punto de vista formal, sino también desde factores culturales donde se establecen jerarquías entre los dos medios: el verbal y el visual. Las diferencias más evidentes que ha establecido la crítica pueden ser debatidas desde un punto de vista teórico y práctico, basándonos en la variedad de expresiones poéticas que han hecho posible la fusión entre estos dos medios. En “La analogía entre la pintura y la literatura”, Wendy Steiner señala que Lessing marca un alejamiento entre las artes al referirse a la pintura como un arte espacial y a la literatura

como un arte que se desarrolla en el tiempo (Steiner, 2000: 41). Cada una posee un sistema de signos distintos: los primeros se perciben de forma instantánea y los segundos de forma consecutiva.

El hecho de que ambas artes expresen algún tipo de relación con el mundo supone una conexión interartística. Además, ambas evocan imágenes, aunque de distinto tipo, pero que se fusionan en la mente del receptor. También se acercan en el deseo recíproco de apropiarse de aquellas características que las diferencian y de las cuales carecen. En “Intertextuality and Visual Poetics”, Norman Bryson demuestra que la percepción de una imagen visual implica un proceso temporal que cambia de un momento a otro. Recorremos un cuadro con la mirada de forma parcial y sucesiva (Bryson, 1988: 184). También subraya el aspecto discursivo de la imagen: su iconografía, sus referencias, su discurso narrativo. Es posible leer una imagen. A mi modo de ver, el hecho de que el artista explore las relaciones entre los medios verbales y visuales es una forma legítima de enriquecer sus posibilidades creativas y nuestras capacidades perceptivas. El significante ya no es el vehículo transparente de la expresión verbal y se convierte en el foco de atención del texto. Los textos visuales rompen con las formas de expresión discursivas y lineales haciendo uso de recursos como la espacialización, la visualización del mensaje poético y la síntesis de elementos heterogéneos.

La idea de que la imagen pictórica es una representación de la realidad y el signo lingüístico o la letra escrita son convencionales no es del todo cierta. Cualquier imagen que represente de forma directa la realidad es de alguna forma convencional. Ni la escritura es del todo arbitraria, también es icónica. Así, la imagen pictórica y la escritura se acercan. La imagen visual puede ser articulada como una escritura. En el campo de estudio de las poéticas visuales, tienen cabida la escritura de la palabra y la escritura de la imagen visual.

En el tercer capítulo, identifiqué el proceso metafórico como el procedimiento que escribe en el emblema. El desplazamiento metafórico como estructura a partir de la cual figuramos nuestros deseos y necesidades, es común a ambas disciplinas. En él se da una separación entre la percepción inmediata y su escritura. Aristóteles definió la metáfora como la “transferencia del nombre de una cosa a otra; del género a la especie, de la especie al género o según analogía” (Aristóteles, 2000: 1457 b). La metáfora, en este contexto, pertenece únicamente al dominio de la palabra y se basa en el don natural de contemplar la semejanzas existentes en la naturaleza. Ricoeur propuso que “hay que buscar el secreto de la metáfora en las uniones sintagmáticas insólitas, en las combinaciones nuevas y puramente conceptuales” (Ricoeur, *La metáfora viva*, 2001: 242). Sin embargo, se sigue restringiendo el funcionamiento de la metáfora a nivel del habla, pero se ha operado un importante cambio al reconocer al enunciado como base de la tensión semántica en que se desarrolla la metáfora.

El problema que presentan estas definiciones para el análisis del género emblemático es que se restringe la noción de metáfora al discurso lingüístico; mientras que el funcionamiento del emblema rebasa las diferencias entre el discurso lingüístico y el visual, establece analogías y desplazamientos que no son parafraseables en su totalidad. El desplazamiento metafórico en el emblema no funciona como sustitución de una palabra por otra, sino por medio de “uniones insólitas” entre elementos verbales y visuales en un espacio complejo. Por ello, se propuso una diferencia entre la *metáfora*, anclada en semejanzas exclusivas del código lingüístico, y lo *metafórico*, que se aplica al desplazamiento en lenguajes verbales y visuales. Es posible asociar el plano de la expresión plástica a un contenido semántico.

El desplazamiento de lo metafórico en la escritura es anterior a la idea significada, es la estructura que permite retener lo otro como una huella, sin la cual ningún sentido sería posible. Esta diferencia permite la articulación de los signos entre sí, aunque éstos pertenezcan a distintos lenguajes. No existe verdad literal que pueda sustituir el juego metafórico porque ésta, si es que existe, siempre se nos escapará de las manos al momento de enunciarla o escribirla. Esta generación y regeneración de las metáforas es el proceso de lo metafórico. La tensión creada en el enunciado depende siempre de los usos que da una cultura a los campos que ella recorta. Por esto, se refiere a relaciones exteriores al mensaje en sí. El término “literal” o “propio” supone la tensión en el lenguaje poético entre la lectura figurada y la referencia extralingüística del habla (vivencias cotidianas en una determinada cultura), que apela a una percepción convencional y hasta cierto punto denotativa del mundo. Una palabra se puede asociar a una idea, a una cosa, a una imagen visual o a otras palabras. Este intercambio se da en todo lenguaje, es su juego fundamental. El sentido entre las partes del emblema también se articula en relación con el exterior: una visión del mundo.

El anhelo por fundir dos lenguajes en un mismo texto es la línea que mantiene unidos a los emblemas y a los textos visuales modernos. Sin embargo, entre las formas de percibir y organizar el universo del Barroco y del siglo XX ocurrieron grandes transformaciones. Los descubrimientos científicos y las teorías del universo cambiaron el modelo que el ser humano había creado. Las teorías de la relatividad y de la incertidumbre llevaron a establecer una nueva relación con la realidad fundada en la idea de que otras formas de energía operan a través de las cosas.

En el cuarto capítulo, el punto de partida e hilo conductor de la indagación de las expresiones poéticas que combinan palabras e imágenes visuales en el siglo XX fue la

poética de Stéphane Mallarmé. El concepto de silencio visual de Mallarmé fundó un espacio privilegiado para los textos y sus imágenes que ha sido explorado por una gran variedad de autores. La palabra como imagen adquirió un valor ideográfico y la distribución de las letras sobre la página en blanco introdujo una tensión entre el discurso verbal y espaciamento visual.

Las palabras establecen un ritmo no sólo a nivel sonoro, sino también a través de correspondencias tipográficas y espaciales. Mallarmé reconoció la materialidad de la página como espacio literario e inauguró otro espacio que no refleja la interioridad del significante –un significado estable–, sino un juego de referencias que escapa a las fronteras del discurso y de su linealidad. La acción poética se despliega en un lugar donde la escritura se configura y dispersa a partir de lo que ella misma es capaz de poner en escena. Así, este espacio poético se funda en la superficie que lo contiene, en el ritmo del trazo, en la sonoridad y en la idea que persigue. A mi modo de ver, esta apertura aproximó y fusionó expresiones artísticas separadas por la tradición –la literatura y las artes plásticas como el simbolismo, el cubismo y las vanguardias– en una búsqueda conjunta: manifestaciones poéticas que usan palabras e imágenes visuales en el siglo XX.

¿Cuál ha sido la transformación de la escritura del espacio poético durante el siglo XX? El arte moderno ya no es concebido como una copia imperfecta de la realidad sino como un objeto independiente y manipulable. Los críticos y los artistas han resaltado la dimensión física del texto, percibiendo las letras como entidades autónomas. Además, se ha puesto un mayor énfasis en la participación del receptor, lo que marca una separación de la idea de que el texto guarda en sí un significado definido previamente. El espacio no contiene escritura, es escritura en sí mismo. El lenguaje en el que se expresa el artista no sólo es verbal, sino también visual. Los procedimientos del cine y la fotografía, la

publicidad y el periodismo también han transformado la escritura. Si el texto es aprehendido como una entidad visual puede escenificar lo escrito de distintas formas y con un orden de lectura variable.

Analiqué cinco aspectos de la poética de Mallarmé y la manera en que se relacionaban con la forma en que otros escritores exploraron las relaciones entre el discurso verbal y las imágenes visuales en sus obras:

1. Mallarmé anunció la puesta en escena de la página como un recurso de expresión y acción poéticas donde los elementos que constituyen el texto adquieren autonomía respecto a la realidad y son capaces de crear su propia realidad. En primer lugar, se determinó el espacio del libro como el escenario material donde el artista ejercerá su acción poética sobre el mundo. El poeta no busca retratar la realidad, sino dar vida a la escena del libro a partir de los medios materiales e inmatriciales que tiene a su alcance: papel blanco, tinta negra, letras, palabras, sonidos, poder de evocación y sugerencia, ideas.

2. En la interpretación de la obra ya no existe un significado estable que se debe encontrar. El misterio es el velo que tiende el autor sobre su obra que funciona a partir de la sugestión y que debe evocar en el receptor la ensoñación de sus propias fantasías. Se hizo una analogía entre las creaciones de Redon y de Mallarmé. Para éste, la operación de escribir consiste en “disponer negro sobre blanco”, donde el negro es la posibilidad de existencia de alguna cosa y el medio de penetrar en el misterio de la creación. De esta forma, se dio una mayor independencia a la obra respecto a la realidad y se dio un valor expresivo a los materiales y a la superficie sobre la que se crea.

3. Se dio una ruptura con la sintaxis de la lengua y la linealidad del texto a partir de la dispersión de los caracteres sobre la página y la inserción de imágenes visuales. Así como existen pinturas conformadas por palabras, encontramos trabajos literarios en los que la

estructura y relaciones espaciales están determinadas por las propiedades físicas del texto y por la yuxtaposición de imágenes verbales y visuales sobre la página. Así, el artista dio un carácter concreto al lenguaje en una forma poética y visual. Los artificios poéticos, en el espacio del libro, brindaron la posibilidad de transformar el mundo a partir de la manipulación descontextualizada de sus objetos: palabras, conceptos, cosas de uso cotidiano, el libro, el papel.

La poesía visual del siglo XX en Occidente se separó de los principios tradicionales de la versificación. La utilización del verso libre permitió la dispersión del texto sobre la página, recurso que fue explorado de distintas maneras por los artistas a lo largo del siglo XX. La relación que se percibió entre el texto y el blanco que lo rodea implicó el desbordamiento de una nueva escritura poética. La forma de una palabra o el trazado de una oración sobre la página en blanco proponían al receptor otra serie de valores que debía de tomar en cuenta en su interpretación. Para adentrarnos en esta poética del espaciado y del juego entre palabras e imágenes visuales fueron analizados la puesta en escena de *Un coup de dés*, a partir del uso de la tipografía y de la dispersión de las palabras sobre la página, y los caligramas de Apollinaire. Éste buscaba expresar una idea y no los sonidos de las palabras, a partir de la explotación de artificios tipográficos y de su representación visual.

4. Se hizo una revisión de las nociones de “subdivisión prismática de la idea” en Mallarmé y de “visión ideográfica de la palabra” en Fenollosa y en los concretistas brasileños. Estos métodos de composición produjeron la alteración del orden sintáctico del discurso a favor de una percepción simultánea de la página y de una composición ideográfica del poema que favorecía la percepción de metáforas visuales y que ofrecía al lector varios recorridos de lectura.

En el campo poético, la amalgama de influencias culturales del siglo XX, sobre todo de Oriente, ha sido bastante compleja. Los artistas tomaban lo que les parecía indispensable para expresar sus anhelos poéticos, aunque desde un punto de vista estrictamente académico sus conocimientos sobre otras culturas resultaran incongruentes e insuficientes. Era importante abrir los horizontes creativos que llevarían al artista a romper una tradición logocéntrica y eurocéntrica. La imagen de la palabra o de la frase adquirió un valor ideográfico explorado por Ernest Fenollosa en *La escritura china como medio poético* y por los poetas concretos brasileños. Fenollosa realizó en este ensayo un análisis de ciertos caracteres chinos para hacer evidente la metáfora visual que llevan implícita: “el carácter chino lleva su metáfora en la cara” (Fenollosa, 1977: 53). En los textos visuales, el ideograma constituye un medio de creación poética que simboliza una cosa, acción o situación por medio de la yuxtaposición de elementos tanto verbales como visuales que de alguna forma se vuelven correlativos.

5. Por último, a partir de una lectura de *Un coup de dés* y de *Igitur* de Mallarmé y de la obra de Michaux sobre la escritura china y los efectos de la mescalina, se propuso que el juego entre la necesidad y el azar implica también una tensión entre la voluntad y el delirio, la forma y el desorden, la palabra y el trazo. Estas oposiciones no están separadas, no existe una barrera que las separe, ya que forman parte de un espacio continuo y de un universo dinámico. La mente del ser humano del siglo XX se separó de las esencias eternas para crear un espacio de inscripción donde el orden de las cosas estuviera también sujeto al azar e inmerso en el infinito. Para Mallarmé, la dispersión del texto sobre la página en blanco es un reflejo invertido de la imagen del cielo estrellado, lugar donde se conjuntan el azar y lo absoluto. La analogía del cielo y el texto es explotada en los aspectos materiales y verbales de una escritura rebasada en su concepción meramente lingüística y lineal.

En *Miserable milagro*, Henri Michaux descubre en el trazo el pasaje entre la palabra y el dibujo. Pasa de éste a aquélla como si estuviera inmerso en un fluido infinito, como si nacieran de un mismo impulso de retención y de comprensión. La relación entre ellos es multivalente y ambivalente: los trazos actúan como signos, los signos como trazos. Las líneas describen trayectos de palabras, luego se vuelven líneas ondulantes, zigzagueantes, trazos. Finalmente, sus trabajos pictóricos y su trayectoria literaria muestran su interés y necesidad por expresarse en ambos medios.

El análisis de estos cinco aspectos de la poética de Mallarmé, tomada como hilo conductor del último capítulo, ha sido la base para incursionar en algunas de las características más relevantes de la escritura de las expresiones poéticas que combinan palabras e imágenes visuales durante el siglo XX.



*L'écriture n'étant pas ce
résultat mais les gestes qui
l'ont précédé et suivi.*

BIBLIOGRAFÍA

- AGHALI-ZAKARA, Mohamed y Jeannine Drouin. “Ecritures libyco-berberes. Vingt-cinq siecles d’histoires”. En Anne Zali y Annie Berthier (comps.). *L’aventures des écritures. Naissances*. París: Bibliothèque Nationale de France, 1997. pp. 98-111.
- ALCIATO, *Emblemas*. Ed. Santiago Sebastián. Trad. Pilar Pedraza. Madrid: Akal, 1993.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Trad. Lydia Vázquez. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Intr., trad. y notas Juan David García Bacca. México: UNAM, 2000.
- ASIMOV, Isaac. *El universo. De la tierra plana a los quásars*. Trad. Miguel Paredes Larrucea. Madrid: Alianza, 1992.
- BACOU, Roseline. “Les ‘Noirs’ de Redon et le ‘Temps retrouvé’”. En *Odilon Redon. La nature de l’invisible*. Manuela Kahn-Rossi (coord.). Milán: Skira / Museo Cantonale de Arte, 1996.
- BARTHES, Roland. “escribir”. En George Jean (comp.) *La escritura, memoria de la humanidad*. Trad. Enrique Sánchez Hormigo. Barcelona: Ediciones B, 1998. p. 205.
- BATTESTINI, Simon. “Escrituras africanas (Inventario y problemática)”. En Nina Catach (comp.) *Hacia una teoría de la lengua escrita*. Barcelona: Gedisa, 1996. pp. 195-205.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general*. Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI, 1997.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.
- BERNUS-TAYLOR, Marthe. “L’écriture arabe”. En Anne Zali y Annie Berthier (comps.). *L’aventures des écritures. Naissances*. París: Bibliothèque Nationale de France, 1997. pp. 113-119.

- BLISTÈNE, Bernard y Véronique Legrand (eds.). *Poesure et peinture*. Marsella: Musées de Marseille / Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- BLUMENBERG, Hans. *La legibilidad de mundo*. Trad. Pedro Madrigal. Paidós: Barcelona, 2000.
- BOBILLOT, Jean-Pierre. “Du visuel au littéral quelques propositions”. En *Poesure et peinture*. Bernard Blistène y Véronique Legrand (eds.). Marsella: Musées de Marseille / Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- BOHN, Willard. *The Aesthetic of Visual Poetry. 1914-1928*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BOHN, Willard. *Apollinaire. Visual Poetry and Art Criticism*. Cranbury: Associated University Press, 1993.
- BROTHERSTON, Gordon. *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. Trads. Teresa Ortega Guerrero y Mónica Utrilla. México: FCE, 1997.
- BRYSON, Norman. “Intertextuality and Visual Poetics”. En *Style*, n. 2, verano 1988.
- CALIGRAFÍA. <http://www.islamicity.com/Culture/Calligraphy>.
- CAMPOS, Augusto de, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Galaxia concreta*. Ed. Gonzalo Aguilar. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Trad. Rodolfo Mata. México: Siglo XXI, 2000.
- CARDONA, Giorgio Raimondo. *Antropología de la escritura*. Trad. Alberto L. Visio. Barcelona: Gedisa. 1994.
- CASTRO Flórez, Fernando. “Ocurrencias y regalos (para la vista)”. En Chema Madoz. *Chema Madoz*. PhotoBolsillo, núm. 48. Madrid: La Fábrica, 2002.
- CATACH, Nina (comp.). *Hacia una teoría de la lengua escrita*. Trads. Lía Varela y Patricia Willson. Barcelona: Gedisa, 1996. pp. 195-205.
- COGNIAT, Raymond (comp.). *Encyclopédie des arts illustrées*. Verona: Flammarion, 1964.
- COHEN, Marcel. *La grande invention de l'écriture et son évolution*. París: Imprimerie National, 1958.
- _____ y Jean Sainte Fare Garnot (comps.). *La escritura y la psicología de los pueblos*. Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI, 1968.

- CHEVRIER, Jean-François. *L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*. París / Nantes: Éditions Hazan / Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005.
- DÉCAUDIN, Michel. "De l'espace figuré à l'espace signifiant". En *Poesure et peinture*. Bernard Blistène y Véronique Legrand (eds.). Marsella: Musées de Marseille / Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- DEMAN, Paul. *Alegorías de la lectura*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1975.
- _____. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Trad. Patricio Peñalver Gómez. Barcelona: Piados, 1989.
- _____. *Márgenes de la filosofía*. Trad. C. González Marín. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *De la gramatología*. Trads. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI, 2003.
- DIL, Anwar S. *Calligraphic Art*. San Diego California: Art Vision International, 1990.
- FENOLLOSA, Ernest y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Intr. y trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Visor, 1977.
- FLOR de la, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- FOCILLON, Henri. "Le monde des formes". En *Vie des formes*. Quadrige: Presses Universitaires de France, 1961.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- _____. *Joan Fontcuberta*. PhotoBolsillo, núm. 29. Madrid: La Fábrica, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa*. Trad. F. Monge. Barcelona: Anagrama, 1991.
- _____. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 2001.
- GADAMER, H. G. *Verdad y método II*. Trads. Ana Agud Aparicio y Rafael Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1992.

- GAMBONI, Dario. “Images potentielles et ‘soupçons d’aspect’: la contribution d’Odilon Redon à l’histoire de l’ambiguïté visuelle”. En *Odilon Redon. La Nature de L’invisible*. Manuela Kahn-Rossi Museo (coord.). Milán: Cantonale de Arte / Skira, 1996.
- GOLDWATER, Robert. *Symbolism*. USA: Westview Press, 1998.
- GRANDE, Chantal. “Ensayos sobre la huella”. En Joan Fontcuberta, PhotoBolsillo, núm. 29. *Fontcuberta*. Madrid: La Fábrica, 2001.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos, volumen 1*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza, 1993.
- GRUPO μ . *Traité du signe visuel*. París: Seuil, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Trad. Yves Zimmermann. Barcelona: Odós, 1987.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*. Ed. Jesús María González de Zárate. Trad. María José Soler. Madrid: Akal, 1991.
- IBRAHIM, Amr Helmy. “Cuestiones planteadas por el árabe a una teoría general de los sistemas de escritura”. En Nina Catach (comp.) *Hacia una teoría de la lengua escrita*. Trads. Lía Varela y Patricia Willson. Barcelona: Gedisa, 1996. pp. 286-295.
- ILLICH, Iván. “Un alegato a favor de la investigación de la cultura escrita lega”. En David Olson y Nancy Torrance (comps.) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995. pp. 47-70.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol Jem Cabanes. Ariel: Barcelona, 1984.
- JEAN, George. *La escritura, memoria de la humanidad*. Trad. Enrique Sánchez Hormigo. Barcelona: Ediciones B, 1998.
- JIMÉNEZ Jorquera, Anna (coord.). *Campos de fuerzas. Un ensayo sobre lo cinético*. Barcelona: MACBA / Actar, 2002.
- KAHN-ROSSI, Manuela (coord.). *Odilon Redon. La Nature de L’invisible*. Milán: Skira / Museo Cantonale de Arte, 1996.
- KIBÉDI Varga, Áaron. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. En *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco/Libros, 2000.

- KLOSSOWSKI de Rola, Stanislas. *El juego áureo*. Trad. José Antonio Torres Almodóvar. Madrid: Siruela, 1988.
- KOELLA, Rudolf. “Le Mallarmé de la peinture”. En *Odilon Redon. La Nature de L’invisible*. Kahn-Rossi, Manuela (coord.) Milán: Skira / Museo Cantonale de Arte, 1996.
- LENTZ, Thomas y Glenn Lowry. *Timur and the Princely Vision*. Los Ángeles: Museum Associates, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Trad. Francisco González Arámburo. México: FCE, 1997.
- LYOTARD, Francois. *Discurso, figura*: Trad. Josep Elias y Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- MADOZ, Chema. *Chema Madoz*. PhotoBolsillo, núm, 48. Madrid: La Fábrica, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Variaciones sobre un tema*. Trad. y pról. Jaime Moreno Villarreal. México: Verdehalago, 1998.
- _____. *Antología*. Pról. J. Lezama Lima, trads. Alfonso Reyes, Agustín O. Larrauri, Cintio Vitier *et al.* Madrid: Visor, 2002.
- _____. *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. París: Gallimard, 2003.
- MARCHAND, Valère-Marie. *Les Alphabets de l’oublie*. París: Éditions Alternatives, 2002.
- MCCO Y, Ron. “Where the Gods Come and Go”. URL : <http://www.collectorsguide.com/fa/fa083.shtml>
- MÉTRAUX, Alfred. “Los primitivos”. En Marcel Cohen y Jean Fare Garnot (comps.). *La escritura y la psicología de los pueblos*. México: Siglo XXI, 1968. pp.1-22.
- MICHAUX, Henry. *Miserable milagro*. Trad. Jorge Cruz. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- _____. *El pulso de las cosas. Antología poética*. Trads. Ulalume González de León y Jorge Esquinca. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1998.
- _____. *Misérable miracle*. París: Gallimard, 2000.
- _____. *Un bárbaro en Asia*. Trad. Jorge Luis Borges. Barcelona: Tusquets, 2001.

- _____. *Antología poética. 1927-1986*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- _____. “Ideogramas en China”. Trad. Valeria Joubert. En *el poeta y su trabajo* 12 (verano 2003).
- _____. *Connaissances par les gouffres*. París: Gallimard, 2004.
- MITCHELL, Thomas. *Iconology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- MOLAS, Joaquim y Enric Bou. *La crisi de la paraula. Antología de la poesía visual*. Barcelona: Edicions 62, 2003.
- MOORHOUSE, A.C. *Historia del alfabeto*. Trad. Carlos Villegas. México: FCE, 1995.
- MURIEL Durán, Felipe. *La poesía visual en España*. Salamanca: Ediciones Almar, 2000.
- OLSON, David y Nancy Torrance. *Cultura escrita y oralidad*. Trad. Gloria Vitale. Barcelona: Gedisa, 1995.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1993.
- PLATÓN. “Fedro”. En *Diálogos III. Fedón, Banquete. Fedro*. Intr., trad. y notas C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo. Madrid: Gredos, 2000. pp. 287-409).
- PRAZ, Mario. *Imágenes del barroco*. Trad. José María Parreño. Madrid: Siruela, 1989.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad, 2001.
- _____. *Teoría de la interpretación*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI, 2001.
- ROTHENBERG, Jerome (curador). “Ethnopoetics”. <http://www.ubuweb.com>. Ethnopoetics.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Trad. Adolfo Castañón. México: FCE, 1984.
- SAPIR, Edward. *El lenguaje*. Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: FCE, 1994.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1980.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995.
- STEINER, Wendy. *The rhetoric of colors*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1982.
- _____. “La analogía entre la pintura y la literatura”. En *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco / Libros, 2000.

- SZILASI, Wilhelm. *Fantasia y conocimiento*. Trad. Edgardo Albizu. Buenos Aires: Amorrortu, 1977.
- TISSERON, Serge. *Le bonheur dans l'image*. París: Synthélabo, 1996.
- VANDENDORPE, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte: essai sur les mutations du texte et de la lecture*. París: Éditions la Découverte, 1999.
- VYGOTSKY, Lev. *Pensamiento y lenguaje*. México: Ediciones Quinto Sol, 1996.
- YATES, Frances. *El arte de la memoria*. Trad. Ignacio Gómez Liaño. Taurus: Madrid, 1974.
- ZALI, Anne y Annie Berthier (comps.). *L' aventure des écritures. Naissances*. París: Bibliothèque National de France, 1997.